JORGE LIMA BARRETO
MÚSICA MINIMAL
REPETITIVA
litoral
EDIÇÕES

MÚSICA MINIMAL REPETITIVA

litoral
EDIÇÕES
Apartado 21442
1113 LISBOA CODEX

Colecção ESTUDO
Título original: MÚSICA MINIMAL REPETITIVA
Autor: JORGE LIMA BARRETO
Capa: AUGUSTO T. DIAS
Tiragem: 1000 exemplares

Lisboa, Fevereiro, 1991
Depósito legal n.º 43754/91

JORGE LIMA BARRETO

MÚSICA MINIMAL REPETITIVA

LITORAL EDIÇÕES

BIBLIOGRAFIA

JORGE LIMA BARRETO

«Revolução do Jazz» — Inova, Porto, 72
«Jazz-Off» — Paisagem, Porto, 73
«Grande Música Negra» — Rés, Porto, 74
«Rock & Droga» — & Etc., Lisboa, 82
«Musicónimos» — Limiar, Porto, 76
«Rock Trip» — Rés, Porto, 74-77
«Jazz Band» (1.º volume) — Regra do Jogo, Lisboa, 85
«Jazzofone» (2.º volume) — Lisboa 87
«Jazzarte» (3.º volume) — Regra do Jogo, Lisboa
«Jazzorama» (4.º volume) — Regra do Jogo, Lisboa
«Droga de Rock!» — & Etc., Lisboa, 86
«Os Musonautas» — Lisboa
«Rock Droga» — Gammalibri, Milano, 84
«Música Contemporânea Improvisada» — Lisboa, 87
«Breviário de Música Electrónica» — Avante!, 84
«Musalogias» — Lisboa, 87
«Rock/Poploff» — Potlach, Lisboa, a sair
«Jazzarte» — Lisboa Jazz, a sair

Dedicado
a Carlos Zíngaro
e Ângelo de Sousa

OFF — OFF NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

SUMÁRIO

TOMO I

INICIAÇÃO

TOMO II

ÊXTASE

MÚSICA MINIMAL REPETITIVA

V PARTE

RE-FACIO (1984-1987)

VI PARTE

ANEXOS

TOMO I

INICIAÇÃO

PREFÁCIO

A rotulagem da Música em compartimentos estanques, opostos e até mesmo inimigos, constitui hoje um quebra-cabeças inútil. Este facto resulta da miscegenação que se tem verificado progressivamente, sobretudo nas últimas décadas.

As músicas étnicas, de tradição oral, ainda há pouco relegadas para apêndices de Histórias da Música e de Enciclopédias, sob as designações paternalistas de «exóticas» ou «primitivas», saíram, enfim, do isolamento a que o colonialismo intelectualizante da chamada Alta Cultura ocidental as havia votado.

Os diversos tipos de música popular de origem urbana, alguns dos quais são aproveitados ou fomentados por poderosas indústrias para lançamento nos circuitos de consumo maciço, tornam-se o objecto privilegiado de uma degradação que tem ultrapassado todos os limites plausíveis.

Os vanguardismos «eruditos», insurgindo-se contra fórmulas paralisantes do passado, têm enveredado, muitas vezes, por sendas de intrincado tecnicismo, apenas acessíveis a quem decida arrostar as consequências das digestões difíceis.

Nos últimos trinta e poucos anos, o desenvolvimento explosivo das técnicas electroacústicas e informáticas diversificou de tal modo a criação e a difusão de novas formas de música, que a sua absorção atinge e envolve, ainda que de modo inconsciente, populações inteiras.

Não existindo ainda margem para o recuo temporal necessário à assimilação de quanto se passa à sua volta, o ouvinte sente a vertigem da ausência de estabilização e agarra-se teimosamente a padrões que não cons-

tituem tábuas de salvação, porque deixaram de determinar as situações que enfrenta.

Estes e outros problemas foram compreendidos por Jorge Lima Barreto, cuja produção musical e musicológica se encaminha para a síntese. O seu recente disco «Belzebú» procura conciliar signos verbais e musicais, imagens sonoras racionais e intuitivas, meios instrumentais e vocabulário deliberadamente desajustados. A repetição simétrica de anagramas e o jogo combinatório de letras projectadas em todas as direcções encontram soluções aliciantes na organização morfológica e sintáctica do discurso musical: sob a forma de variação expansiva, o lirismo tonal, quase romântico, de Rotas, Opera, Tenet, opõe-se, do outro lado do disco, à micro-variação reprimida, secamente ritmada, de Arepo, Sator. Por outras palavras, compromissos tomados sem preconceitos inibitórios.

No presente volume, o autor prolonga esta linha de actuação. MMR é uma obra que tem muito de uma caixa de surpresas. Um simples relance de olhos pelo Indice revela, logo à primeira vista uma estrutura interna sóbria e bem delineada. Observando com mais pormenor, verifica-se que cada um dos compartimentos assenta sobre uma armação de tópicos «minimais» apresentado em forma de breviário, onde se remete para o leitor a tarefa de desbravar pistas apenas sugeridas ou de desdobrar o que se encontra comprimido.

Os períodos e os parágrafos de três, duas ou mesmo de uma linha sucedem-se numa pulsação irregular, minimalista, talvez aleatória, mas sempre incisiva. Aqui e além, caricaturas expressivas sacodem falsos pudores enraizados e denunciam aberrantes situações, tornadas normais pelo hábito. São parêntesis subentendidos, que aparecem intercalados, sem transição nem pré-aviso, num catálogo de obras ou numa dissertação histórica, de expressa e concentrada erudição.

Conceitos polémicos e contundentes, de cuja pertinência é impossível o alheamento, são expressos com a saudável irreverência do não-conformismo. Um flagrante exemplo, entre muitos outros, é dado pela definição de Vanguarda, no final do capítulo «Antropomusicotipologia».

«Quasi parlando», utilizando uma colorida linguagem imagética, o autor cria um estilo improvisativo, pleno de preocupações literárias.

MMR é uma obra de inegável valor pedadógico. A sua leitura não será sempre fácil, sobretudo para o leitor apressado ou para aquele que procura uma iniciação cómoda num tema desconhecido. Este livro exige um interesse prévio e fomenta o seu desenvolvimento. MMR é um aperitivo estimulante.

FILIPE PIRES
Porto, Dezembro de 1983.

1987 «E, pois, a obra única e fundamental sobre o tema, incluída entre a mais actualizada / musicologia Portuguesa.»

2

INICIAÇÃO

Este livro que tem entre mãos foi parcialmente escrito em 1983, na Primavera, e após uma visita a New York onde se desencadeou de imediato uma possibilidade de escrever sobre a musica minimal repetitiva. Foi revisto em 85, 87 e 89.

A obra faz parte duma tetralogia sobre *«off-off na música contemporânea»*, portanto o âmbito cronológico da temática é historicamente contemporâneo.

Cathy Berberian, que perdemos nesse mesmo ano, disse que os *Beatles* eram música contemporânea porque eram, tout court, nossos contemporâneos e faziam música. Isto dito num programa de alta cultura e pela que foi uma das maiores cantoras do século, está em oposição aos *criteria* dos manipuladores culturais do nosso país (*C.B. Song Book*).

Em Darmstadt, 1946, fundava-se o primeiro estúdio de música electro-acústica experimental; em 1990, Lisboa não tem ainda estúdio de música electrónica, nem tão pouco um instituto de música experimental.

Os musicos de vanguarda são independentes, marginalizados, a própria vanguarda olhada com cepticismo salazarista.

O Conservatório Nacional de música está menos apoiado que o departamento de música da Marinha.

Na Universidade Nova, já que a Clássica desconhece a Música, o aspecto geral é a de enorme carência económica e tecnológica.

O problema reside essencialmente na oposição fictícia que a ideologia dominante faz entre o Clássico (o Bem) e o contemporâneo (o Mal). Nietzsche ainda não entrou no pensamento musicológico dominante, ainda não estamos para além do Bem e do Mal...

A New York University publicou um longo texto meu sobre «estruturas psicotécnicas do Jazz» na sua revista «Point» — mas por aqui se alguém escreve sobre Jazz é tido como uma espécie vagabundo de sonhos negros.

As escolas primária e secundária varreram a música dos seus programas, entregue no período «da outra senhora» a eclesiásticos.

Os professores, de todas as matérias, são diletantes na audição de sub-música.

Mesmo os grandes intelectuais abordam superficialmente a música.

Os rótulos são assegurados em certos programas televisivos imbecilizantes cuja ignorância procura (ainda) elevar os estatutos da música ligeira e comercial.

As casas de disco, editores, estão absolutamente apostadas no comercialismo.

As multinacionais (monopólios internacionais) do disco, através dos seus representantes locais decidem o «futuro» da «música nacional».

O folclore tem tanto significado como «amejoas na cataplana» cujos sabores se dedicam subservientemente ao Turismo.

Os grandes intérpretes de música clássica (e temos um bom ramalhete) estão na generalidade espartilhados por uma estética retro — raramente são executadas obras da segunda metade do século XX.

Os cantores de massas estagnaram na re-produção do modelo estrangeiro mais aligeirado, salvo dignas excepções cuja projecção internacional está para vir.

Os solistas de música nova lutam contra a maré para fazerem vingar a sua estética e, como sempre, são votados ao ostracismo pelos «Senhores da Kultura».

O Jazz é problemático e durante o século, dito por MacLuhan o século do Jazz, acabamos com 2 ou 3 músicos.

Incerto Rock tornou-se uma farsa mais ou menos juvenil e está assimilado, como tipologia, na música ligeira. Antes do 25 de Abril os músicos de variedades eram mesmo músicos de variedades, hoje são «música moderna portuguesa».

Os governos fazem contratos culturais, mas não há vestígios dum único incremento da inter-relacionalidade de portugueses e estrangeiros ao nível da música de hoje.

Os mass-media, na maioria (escritos, rádio-difusões, televisão) pertencem à musoburocracia que, inclemente, *serve* os empresários discográficos dependentes dos interesses estrangeiros.

Música electrónica? Cultores anónimos por cá, já conhecidos lá fora... (Peixinho, Nunes, F. Pires...).

Música experimental? Estamos reduzidos à noção renascentista de «experiência»; o «experimentalismo», noção deste século, não conhece senão cultores isolados e é execrado como algo de maligno pelos «puristas da erudição».

O público, em primeiro lugar, suspeita de tudo o que é português, porque suspeita de si mesmo, foi levado a isso.

Agora, por fim, neste panorama vamos ao caso da musicologia:

Há alguns críticos que escrevem bem, raríssimos, e há a maioria que exercita com metáforas. A produção medíocre dos «críticos» é o reflexo da mediocridade cultural, e a musicologia académica não mostra interesse notório pela música do após-guerra, ignorando, por isso, as novas tipologias e tecnologias musicais.

Claro está que o que aqui digo será olhado de soslaio, se bem que conotado como impregnado de grande veracidade e o truque é típico: silêncio sobre o assunto. Não se fala em cordas em casa de enforcado, eu *devia* saber isso...

Também para a ideologia dominante o científico é algo que positivamente serve a lógica dessa ideologia.

Mas vamos ao assunto: música minimal repetitiva. Porque este intróito geral para a obra *«off-off na música contemporânea»*, destinou-se a pôr pontos nos ii da situação (musical, musicológica e musicográfica) portuguesa.

Bernard Shaw disse, citado por Pierre Schaeffer: «quem não sabe, ensina» e eu digo, para aqui «quem sabe, não ensina».

Mas eu, como outras pessoas, temos ensinado. Da forma que nos é permitida: a nossas expensas, por nosso desejo, por nosso amor á música.

E ensinar é, simplesmente, transmitir conhecimento. Aqui vou explicar a «música minimal repetitiva» (*mmr*).

Gilles Deleuze afirmou «não há mais ciência do que a que se repete». O que se repete é insubstituível.

Mas a repetição musical faz parte dum discurso que cada vez mais necessita um esclarecimento ou novas abordagens: a Musica.

Falar cientificamente duma obra musical pode significar toda uma série de considerandos diferentes, divergentes ou até opostos, cada qual representando um nível de fruição — é esta intersubjectividade, alertada por Umberto Eco, que caracteriza a musicologia — em especial se *o musicólogo é também músico.*

Não fundamentamos a estética no gosto (como Galvano Della Volpe), mas interessam-nos critérios de gosto; antes reduzirei a estética da *m m r* à descrição de estruturas e através duma interdisciplinaridade não-camuflada, analiso toda uma série de operações de produção musical.

O dodecafonismo, ponta avançada da música ocidental, recusa a musicalidade do fenómeno da repetição, repudia então a *m m r.*

O serialismo (Boulez) a estocástica (Xenakis) não apoiam a intuição ou tão pouco o pensamento fundado em elementos simples (o minimalismo).

O serialismo (também há música electrónica serial, a de Eimert ou a de Stockhausen) voltou-se para uma complexização da música: a música é «arte e ciência» (diz Boulez) e os compositores da música erudita ocidental são génios como os físicos, os astrónomos, os linguistas cujo saber está elitistamente separado das massas; oh! admirável mundo novo!

Varése afirmou: «se eu fizer um som que alguém já tenha ouvido, matem-me» e La Monte Young ripostou «quanto mais repito menos me repito».

São duas escolas, duas estéticas, duas musicologias, duas ideologias: a diferencial e a repetitiva. Naquela tudo é diferente, nesta a diferença vem da repetição.

Não se trata de opor regimes musicais ou de criar contradições (mais uma) na Arte da Música Contemporânea — é apenas o facto de o nosso enunciado ser «música minimal repetitiva» e esse enunciado não comportar discursos seriais ou cibersónicos.

Não vou restringir a música ao império do som — Cage bem esclareceu na sua estética do «non finito» que «duas orelhas não fazem um homem»...

No teatro Nô (Jean Grenier estudou), os músicos ficam perante os instrumentos fazendo mímicas e sem tocar em certas partes do espectáculo — o silêncio de Cage em 4'33" é a prova de que o silêncio é o impossível, embora a música acusmática conheça já o «gerador de silêncio».

A filosofia actual (a obra fundamental «Difference et repetition» de Deleuze) debruça-se mais sobre a «repetição» *da* obra (musical) que sobre a repetição *na* obra (musical), mas este livro versa sobre o repetitivismo na música contemporânea.

Irei ver a inserção da *m m r* na cultura [I.1.], depois o conceito de minimal [I.2.], analisar os formalismos da repetição [I.3.] e assinalar as tipologias *m m r* [I.4.], na primeira parte.

As leis musicográficas do ocidente são generalizadoras (de Schoenberg a Ligeti) e a lei, no raciocínio deleuziano, não pode permitir a repetição.

A repetição é própria do humor (a composição de La Monte Young é impregnada de humor, como veremos seguidamente na discografia crítica), é excepção e singularidade (repetir «come out» em Reich) opõe-se a todas as formas de lei generativa (a sonata ou os blues ou os desenvolvimentos lineares destes discursos legislados).

Repetir é «ser», movimento, rotação, inversão, é dar fé aos limites e à infinitude.

O repetitivismo é um cerimonial e a antropologia confirma-o, no capítulo da etnomusicologia (II parte 1.).

Não se confunde com o mecanicismo ou o automatismo (de certo e gratuito rock alemão) e em II. 2. iremos analisar a evolução da gramática repetitiva na música ocidental para chegarmos à conclusão de que não há repetição absoluta.

«O coração é o órgão amoroso da repetição» (Deleuze) e conhecemos muitos tipos de arritmias cardíacas. Fazer repetidamente uma escala na aprendizagem dum instrumento não é fazer *m m r*, é apenas repetir técnicas de manipulação instrumental, atleticamente.

Não repito porque reprimo, é a chave psicanalítica da música ocidental (II.3.).

A Arte tem o seu cosmos, é impressão atómica da Natureza. Nela é legível a simplicidade do devir, quando nos apercebemos das suas simetrias intrínsecas.

O mínimo (a mais pequena unidade lógica que dirige os mais pequenos elementos estruturais) é activado como solução significante dum discurso, que se havia perdido na monumentalidade e na solenidade.

Na «Casa dos Sonhos» de La Monte Young o público participa em pequenas repetições vocais para a criação da música eterna.

A *m m r* é utopista, como toda a música.

Mas Young consciencializa-nos que «se o público meditasse podia mudar a situação política». A utopia serve os interesses concretos do momento.

Na *m m r* a repetição simétrica e contígua dum evento musical responde a exigências da forma (repetir um *dó*, uma melodia, uma palavra); mas, para ser música, necessita de se decompor e complicar (o *dó* em relação a outro *dó* e em jogo de timbres, a melodia sujeita a critérios de tempo e a intervalos estipulados na composição, a palavra alterada no vocoder ou em interconexões de tape).

A *m m r* será gestalticamente monótona e o produtor-fruidor necessariamente têm de interiorizar esse mínimo repetitivo.

O pattern (modelo) é visto como uma sequência de leis da probabilidade como na cadeia de Markoff (que estudou *Eugene Onegin* — cada letra depende estatisticamente da precedente).

O pattern terá na *m m r* um sentido informático e estatístico, mais que um simples padrão redutível à lei do repetir, submetido à estética do senso comum.

Não há senso comum em música.

Assim a ritmologia classificou duas formas de repetição:

repetição/compasso — retorno isócrono dominado por intensidades tonais (como no rondó)

repetição por pontos de flexão — em que se conjugam valores incomensuráveis, desigualdades que se realizam em espaços metricamente iguais.

Este pensamento vem então acentuar a autonomia tipológica das musicas minimais repetitivas, diferentes de músicas complexas que não reconhecem o fenómeno da repetição.

Para Deleuze [e não tem mal insistir em Deleuze já que ele é, por excelência, o maior filósofo da repetição, deste século] a *«repetição é o pensamento do futuro»* ela opõe-se subversivamente à reminiscência clássica e ao hábito moderno.

A música minimal repetitiva *(m m r)* é a experiência musical vinda do eterno retorno.

Esta introdução dividiu-se num contra-ataque à ideologia dominante miserabilista e no esboço da definição de música minimal repetitiva.

Mas definir a repetição seria limitá-la à lei e, definir o minimal seria torná-lo complexo.

Vamos dizer que a música minimal repetitiva é a música minimal repetitiva como Gertrude Stein escreveu no seu poema: «a rose, is a rose, is a rose».

I PARTE

ANTROPOMUSICOLOGIA

I.

OFF-OFF E CULTURA MUSICAL

O termo off-off foi criado por Alberto Arbasino.

Off-off quer significar toda a produção cultural não padronizada, não prevista, não acarinhada pela Kultura (ideologia dominante).

Não quer dizer revolução, marginalidade, terrorismo (embora estas posturas estético-sociais sejam implícitas).

Off-off é o que está duplamente (repetição ad libidum do off) fora do sistema.

Mas apostamos que toda a mudança da Estética Musical passou um período off-off (Artaud internado, António Botto exilado, Webern assassinado, Pasolini torturado, Abel Salazar irradiado, Ives Klein incompreendido).

Off-off, por isso mesmo, não é político na acepção de confrontar politicamente o Sistema (por certo Cage ou Reich não vão ao Parlamento defender as músicas minimais repetitivas, até porque o Parlamento não as reconhece como existentes).

Políticos para um lado, músicos revolucionários para outro, é a lei da divisão de trabalho imposta pelo Sistema.

Há uma patologia de ficção científica: os sobrevivalistas, aqueles que julgam sobreviver ou poderem sobreviver à catástrofe atómica; mas um sobrevivalista nada tem a ver com a realidade, é apenas um regime de alienação mental.

O off-off não é alienação — é qualquer coisa cultural que subterraneamente pretende explodir à superfície — é um vulcão estético que rasga a crosta terrestre empedernida pelo preconceito e dominada pela persistência reaccionária.

É facílimo de compreender que eu inventei o termo *mmr*, não se trata de nenhum excelentíssimo dinossauro ou do problema do sexo dos anjos. Concatenei o termo inglês «minimal» com o francês «repetitif».

A *m m r* tem uma existência já discutida e debatida por grandes musicólogos (Schnebel, Stoianova, Caux) ou produzida por grandes músicos (Reich, Riley, Fripp, Ashley) e é inerente a obras dos maiores compositores contemporâneos (Cage, Parmegiani, Henry, Ferrari) e o minimal foi subentendido em Satie ou Duchamp, Julien Beck ou Ionesco bem como a repetitividade vem de Couperin, das orquestras indonésias de gamelão, dos batuques africanos e até da música bio-feedback dos compositores da acusmática.

Também chamada *música periódica* ou *simplicidade musical,* preconizo que o ápodo de m.m.r. é, em si mesmo, completivo.

A *m m r* não é uma escola, como o dodecafonismo ou o impressionismo, nem um estilo epocal como o barroco ou a música bizantina, é então um pragmatismo musical contemporâneo que usa o repetitivismo de unidades mínimas como patterns dum jogo estético.

Já tem imensos apreciadores: desde os admiradores do rock alemão, aos idolatras das ambiências de Eno, passando pelo Jazz-off de repetições progressivas de Ph. Glass ou o minimalismo tecnopop de Mertens até aos intelectuais que pensam a música de Steve Reich e a culminar nas élites subentendidas que ouviram *«she was a visitor»* de Ashley ou o 4'33" de Cage...

Um público consumidor muito importante, um público off que ouve off-off.

Na verdade, e que se saiba, este é o primeiro livro sobre *m m r* que se publicou em língua portuguesa (na espanhola ou italiana também não há bibliografia específica).

A *m m r* aparece em obras destacadas mas apenas como um capítulo exótico, excepção à obra de Mertens (francês, inglês).

Por certo esta leitura não será imediatamente conotada com o objecto, mas tenho a certeza absoluta que os adoradores do culto *m m r* se multiplicarão de maneira extraordinária. Oiçam Reich ou Riley ou o Fripp solista e verão como a *m m r* será uma tipologia estética do maior agrado.

Posso dizer, de passagem, que o grupo *Telectu,* Carlos Zíngaro, Filipe Pires, são os mais interessados nesta gramatologia em Portugal e não é fácil remar contra a corrente, principalmente se ainda se é atacado das margens da ignorância.

Na off-off culture temos de falar dum sentido e duma significação musicais porque um todo homogéneo de ouvintes amadores duma música sente essa música de maneira diferente que sente outra.

Seja: um apreciador de Glass gostará que este livro lhe explique a música que gosta, doutra forma não encontra inteligibilidade para além do simples facto de «gostar».

Tenho de garantir a expressividade da *m m r* para garantir o critério do gosto.

Uma obra de musicologia off-off tem de transcender o sentimento com o conhecimento.

A imaginação não é subordinada ao conhecimento tecnológico, isso seria admitir uma tecnomusocracia; como se sabe qualquer «cratia» é dominante, significa o domínio de algo sobre muitos..

No entanto a técnica da repetição, a fonte do dinamismo operatório da repetição está inerente à musicalidade repetitiva.

Não há música sem técnica musical.

Analisemos musicologicamente:

$$\begin{cases} \text{simbolismo} \rightarrow \text{expressão} \rightarrow \text{sentimento} \\ \text{esquematismo} \rightarrow \text{composição} \rightarrow \text{reflexão} \end{cases}$$

Estes dois termos estão presentes no elemento mais minimal de qualquer criação.

Na *m m r* a imaginação é reprodutiva. Não mais uma só Gioconda, uma só 7.ª do Beethoven; hoje são os múltiplos de Vasarelli, os toy pianos de Cage, os happenings deWarhol, os rituais pigmeus,

as greves gerais de operários que fundamentam a estética contemporânea.

Revivescência dum saber simples (a lição oriental) a concomitância das simplicidades (Ângelo de Sousa) a sonolência do que se repete infinitamente (a ideologia Zen que invadiu o Ocidente).

Os dispositivos pulsionais (a repetição) e os métodos que os regem (os patterns minimais).

Vamos a um exemplo crucial na discussão dos nossos propósitos musicólogicos:

um pattern minimal: (a «palavra» CTU, assemântica, um fonema)

Repetindo CTU várias vezes vemos que ela não surge igual; ao fim de 18 vezes repetida ela é diferente de CTU proferido inicialmente. A distância temporal alterou o princípio invariante da estruturação.

As relações paramétricas (a mesma métrica de dicção), a uniformização de CTU e a homogeneidade do sintagma no devir temporal foram-se alterando. Ao fim de 840 vezes proferida ela criou uma estrutura ritmica própria, acentuações diversas, tornou-se num poema concreto infinitamente alterado.

re-prise — segmento — CTU
— sequência — CTU-CTU-CTU-CTU-CTU-CTU
— CTU-CTU-CTU-CTU — estrutura morfológica
— as relações diversas entre o CTU1 o CTU18 ou o CTU 840...

Zonas de passagem entre CTU1 e CTU2 estabeleceram como que alfândegas sonoras e instituiram *per se* uma musicalidade,

Uma convenção inicial (CTU) sem genealogia (CTU não significa nada, não tem antepassados linguísticos) afirmou variações na mesma proposição (Fripp, por exemplo utiliza este sistema nas suas improvisações como solista),

A repetição criou então um intercâmbio entre as proposições CTU(s).

A variação resulta desses intercâmbios.

Cage dessacralizou a escrita musical fundada neste critério de variação.

E o Jazz no boogie-woogie (James P. Johnson, Memphis Slim, Cow Cow Davenport) conduziu o riff (unidade melódica possível) à infraestrutura da linguagem — tudo é possível em música.

Os tratamentos electrónicos (ver II 3,) permitiram a produção dum som contínuo, independente das variações emocionais do intérprete — grave a «palavra» CTU e re-produza-a computorizada, ou em Sampler, fora da emocionalidade e do cansaço... o problema mantem-se: a repetição cria por si mesma a diferença (a variação).

Há um pensamento estrutural da repetição que funciona como arquétipo natural e esse arquétipo é alterado no devir (o tempo muda), donde o compositor de música minimal repetitiva utiliza metodologias específicas para exprimir cada uma dessas escolhas. Ao escolher a unidade minimal CTU, o compositor submete-se ao regime da repetição: é a própria repetição que cria o processus musical.

O pensamento clássico era de gravitação e actuação e o pensamento serial é de perpétua expansão.

Um é tonal (a tónica centraliza o desenvolvimento) o outro é atonal (o movimento desenvolve-se livre e igualmente).

Glass diz de «*Einstein on the Beach*»: «ligo a estrutura harmónica directamente à estrutura rítmica, ficando esta como base — vou contra as prioridades da música ocidental que colocavam a harmonia e a melodia pressupondo o ritmo», Em «*Einstein on the Beach*» o ritmo oscilatório subordina as estruturas melódicas e harmónicas.

O timbre, com utilização de melodias específicas, fundamenta a obra de Riley em que as sequências repetidas são adjectivadas pela diferenciação tímbrica.

Por isso a *m m r* é revolucionária: porque ela prevê modificações quantitativas de parâmetros, que compreende o caminho dirigido através do jogo programado das diferenças e repetições.

A *m m r* não se subordina apenas às puras diferenças de qualidade quase canónica da música ocidental.

Como tal a *m m r* é um jogo.

O grafismo simbólico (seria ridículo escrever infinitamente 3 notas iguais e metricamente em intervalos iguais) das *mm mm rr* consiste na transposição inadequada da gestualidade, cuja inadequação incita a processos sonoros associativos e múltiplos (Reich: *Four organs*).

O pattern minimal não desenvolve automatismos robóticos, antes predispõe a diversificadas abordagens musicográficas do mesmo pattern.

Repetir é ser livre no conceito da repetição.

I. Stoianova aponta diversas técnicas em que a liberdade sobredetermina o automatismo: (exemplos)

dissolução da matéria sonora: uma nota repetida de xilofone que desaparece gradualmente, (Reich: *Music for large ensemble*)

decomposição: uma frase que se vai subdividindo até aos elementos atómicos que a constituem. (Dreyblat: *nodal excitation*).

derivação: um conjunto harmónico que se dissemina em outros conjuntos semelhantes, (Riley: *Les secrets de la vie*).

Podemos criar oposições semiológicas:

na clássica — conciliação de diferenças (Wagner)

na *m m r* — repetição de diferenças (Reich).

Para Eco (Strutura assente) há uma axial de selecção e uma axial de combinação que determinam a comunicabilidade da estrutura musical.

O serialismo, para ele, não seria a negação da estrutura mas uma estrutura que duvida de si mesma e se reconhece como histórica; por isso Dallapicola usa a mesma notação (ocidental) para os mesmos instrumentos (piano, violino ou cello).

No repetitivismo o contínuo do fluxo sonoro é contestado pela recapitulação, reconstitui a contiguidade sem conseguir manter a estática do pattern.

É um encadeamento de materiais estáveis (patterns) que realiza a dinâmica repetitiva do *«Violin phase»* de Reich.

Essa dinâmica modifica os elementos minimais.

A música serial (e a dodecafónica) é habitada pela diferença, por modificações múltiplas (o *«pli selon pli»* de Boulez).

A *m m r* reenvia ao mesmo, reformula estruturas autónomas (Laraaji).

As técnicas musicais (concebendo técnica como um regime de produção operatória) recorrem [subversivamente] ao Extremo Oriente (ralentis e trocas) à Indonésia (repetições rítmicas horizontais, transmutações incessantes no gamelão).

O enunciado é movel e homólogo.

Partes homólogas (patterns iguais) movimentam-se no devir sonoro (*«No pussy footing»* de Fripp/Eno).

Ferrari em *Tautologos III* prevê jogos repetitivos.

No 1.º movimento do *«quarteto para o fim do tempo»* Messiaen usa sintaxes repetitivas.

As *«Vexations»* de Satie pedem para repetir 840 vezes o mesmo esquema sonoro.

No *«X for Henrry Flint»* de L. M. Young são 566 repetições com intervalos de 5 segundos.

A tematização melódica (Galasso) torna-se uma unidade da actividade operatória funcional.

Ao falar em «off off e cultura» tudo esperaria uma especulação, mais uma, sobre politiquices e sobre genuflexões à genialidade dos dominadores.

Mas não é assim: o off é off porque se institui sobre uma linguagem off — ao mostrarmos as diferenças mostramos como a *mmr* era um estatuto off.

O repetitivo estimula a mesma fibra ou a memória do nervo auditivo.

Não como o «tubo», aquela programação hipno-tirânica da rádio ou da TV que passa sempre o mesmo (Muzak).

Pelo contrário o estímulo sonoro da *m m r* é estético, logo engrandecedor dos nossos sentidos, da nossa filosofia.

O prazer repete-se, como ao fazer amor.

Seja a *«brain wave music»* por bio feedback de David Rosenboom, seja a música eterna do supracitado L.M. Young, seja o zumbido

dos insectos de Curran, as águas de Redolfi, tudo produz uma frequência eléctrica de prazeres repetidos.

Será então que podemos um tanto ou quanto arbitrariamente e por estratégia da nossa musicologia catalogar as *m m r* em:

1. repetitivas americanas — uma escola consagrada e geo-culturalmente definida, (III 1,)
2. periódica ambiental (III 2,) em que uma ecologia sonora nos envolve ad infinitum.
3. gramáticas da repetição (III 3,) em que certos compositores, certos temas, certos fluxos musicais recorrem a sintaxes repetitivas.

O minimal apenas nos interessa neste ensaio, como pertencente ou subordinado a um sistema de repetição.

E o minimal é infinitamente discernível na melodia, no experimento, no ruído, no fonema, no feed-back, na ressonância... até no silêncio.

silêncio silêncio silêncio silêncio silêncio silêncio silêncio silêncio

2.

O CONCEITO MINIMAL

Normalmente o conceito de «minimal» está ligado às artes plásticas mais que à música,

Na música indicava-se muitas vezes, na música contemporânea, um elemento qualquer minimal numa estrutura, uma espécie de recurso ao mais elementar e último signo a fazer parte da linguagem.

Em artes visuais percebe-se muito bem o termo: uma lata abandonada, um borrifo de spray colorido, um rasgão na tela, são tipos de minimalismo e o ponto de Klee será uma unidade mínima do sistema visual.

O minimal opõe-se ao monumental romântico («*Vexations*» de Satie contrapõe-se ao «*Anel dos Nibelungos*» de Wagner assim como

uma *monocromia* de Rohtko está no pólo oposto duma tela de Tiepólo).

Ora essas sonoridades com mínimo valor para a música ganharam prestígio e tornaram-se termos semiológicos duma nova corrente musical: a *m m r*.

O repetitivo é um enunciado dum discurso minimal, porque no repetitivo usamos micro-estruturas sonoras, pequenas melodias, ritmos elementares.

Embora correlativo, o conceptualismo não significa minimalidade: a arte de Alberto Carneiro (troncos de árvore) é simultaneamente conceptual e minimal, mas o conceptualismo de Christo não é minimal («embrulhar a Torre Eiffel»).

O «minimal» pressupõe um estado de consciência, a compreensão do que se produz (como provou Wittgenstein, em «Fiches», a consciência não se reduz ao sentimento.

Os concertos de Wolff Vostell são obras-primas do minimalismo, mas ele afirmou-me pessoalmente numa entrevista ser contra a repetição e pela variação e a diferença.

A maior parte das vezes em artes plásticas somos enganados por um pseudo-minimalismo (o «génio» lembrou-se, como uma anedota, de expor um pano de cozinha, sem mais nem menos que o «brilho» da ideia, da concepção); ora isto não é nada porque a ideia terá de corresponder a todo um estado de consciência comunicável ao assistente, uma interiorização intersubjectiva da proposta.

Na música não vemos muito este problema: na realidade o músico mau ou falso procura imitar as misérias do mercado, projectar-se através dos mass media que apoiam esses pequenos lucros de pequeno-burgueses e é raro o músico que ousa avançar com conceitos minimais; isto é fugir e saber fugir ao determinismo da estética dominante e, seja como for, manifesta já uma tomada subversiva de consciência contra o sistema tecnocrata da música ocidental.

Não estou, porém, a defender ou confundir o anedótico com o minimal.

Em música o minimal beneficiou duma nova gramática (a música é um fluxo sonoro no tempo mais ou menos complexificado) que foi a *repetição*. A unidade mínima, por si só não sobrevivia ou não comunicaria interesse (a peça de 20" de Richard Nonas *«What do you know»* é uma ideia minimal na sua duração, 20 segundos, mas não chega a qualquer lado na estética, é apenas um gag.

A «psychologie de la forme» de Wolfgang Kohler estudou que a repetição de dois processos (sejam eles subordinados ao conseito minimal) e em contiguidade, realiza uma associação entre eles, reforça a associação).

Contiguidade não se confunde com continuidade: na continuidade os elementos seguem ligados por uma semelhança (na escala tonal o mi continua o ré, mas, na contiguidade os elementos ligam-se apenas por surgirem no mesmo fluxo de tempo. (Em P. Henry o suspiro segue o ruído da porta, são contíguos).

Por ser contíguo o elemento minimal é sintagmático e não sistemático.

Muito importante me parece esta abordagem linguística para iluminar o fenómeno minimalista repetitivo.

As melodias ouvidas muitas vezes parecem vazias, num processo de continuidade; nem o *«Also Sprach Zarathrusta»* de R. Strauss (tornado epígono do filme «2001») resiste a muitas audições.

Mas na *m m r* a mudança subtil do repetido realça o prazer da estrutura da repetição.

A repetição do mínimo não conhece o contínuo.

Na relação sintagmática os signos associam-se na própria presença e não se reportam a um sistema (dito paradigmático) que pressupõe relações entre o presente (uma nota, um som sinusoidal ou um som pertencente à mesma categoria); veja-se David Chrystal na sua «Linguística».

Minimal não é também concretismo: o «tratado dos objectos» de Schaeffer não refere o minimal como ratio da música concreta — um ruído não é minimal, mas pode haver uma unidade minimal que seja um ruído.

O «tratado dos objectos» é uma sistematização racional de sons concretos.

O infinitamente simples (uma respiração) pode ser estruturante dum sistema infinitamente complexo, mesmo serial (oiça-se a obra *«eco sierologico»* de Bussotti) e ser independente da realidade sintagmática minimal.

Chion diz que um quadro não é belo porque as cores são feitas de esmeralda pilada e pó de oiro — mas as esculturas sonoras de Marcel Duchamp (absolutamente minimais) se fossem organizadas por padrões da composição musical por certo ultrapassariam o status sonoro, para passagem ao de música minimal.

A composição musical das *mm mm rr* consiste na utilização de modelos, não de regras, mas de usos, maneiras de usar. Donde a aparente pobreza musicográfica. Uma pauta de Fripp pode ser menosprezada por um percussionista de Strasbourg — o que se passa é que Fripp é um conceptualista e improvisador e os músicos de Strasbourg guindam-se por complexas leis e regras composicionais.

Em *«espaces inhabitables»* Bayle usa apenas 3 sons, trabalhados no computador.

A interioridade do músico (compositor ou intérprete da *m m r* é escatológica.

Não é desconhecida de ningém a relação fantástica entre a música electrónica e a escatologia que nenhum psicólogo de música deixou de apontar. Como se o homem viajando nas galáxias quisesse melhor conhecer as suas actividades viscerais.

Um exercício literário entre a escatologia e a música electrónica (por favor: o pudor não é conditio sine qua non da musicologia!).

Na minha discoteca figura o disco *«Velvet Underground c/ Nico»* cujo tema *«black angel's death song»* (1969) é tido por Griffiths como música minimal repetitiva. Portanto quero dizer que os *Velvet*, classificados na tipologia «rock» são uma representação escatológica minimal na *m m r* que figura na minha discoteca. São a mais ínfima (mínima) expressão da *m m r* — a música electrónica ou é Bela ou é Merda, não há o meio termo do som aerofágico bonito.

A literatura entra na musicologia, liberta-a de hipertecnicismos da linguagem, inunda a palavra musicológica de toda a liberdade do pensamento — a escatologia tem rigor científico (Tao Te King, Santo Agostinho, Sade, Godard) e a ciência não pode ser escrava da moral.

Sei lá, ou sei, o citado tema dos *Velvet* é o mínimo dos mínimos da nossa grandeza musicológica minimal repetitiva.

Já Morton Subotnick de «*Touch*» é de primeira grandeza — o compositor de música electrónica diz desta obra «A1, A3 e C2 são acções submetidas a patterns periódicos e estáticos» — ora a periodicidade denotada é um exemplo invulgar de *m m r* em conjugação com seriações não repetitivas.

O mesmo para Toshiro Mayazumi: os impulsos electrónicos são gradualmente transativos, com inflexões melódicas elementares («*Mandara*» 1969) — eis uma peça minimal repetitiva ambiental, de música electrónica.

Pierre Henry em «*Reine Verte*», feito para o ballet de Béjart, concentra texturas repetitivas concretas e tem sequências de *m m r*.

«O sistema da contradição que se repete regularmente em protesto vivo musical contra a lei da repetição» — quer Derrida inverter a hierarquia? Reinverter o sentido da corrente? Atribuir a soberania da técnica? — tudo isto é uma problemática da repetitividade que Henry Jacobs investe na sua «*sonata para loudspeakers*», uma experiência marginal com ritmos sintéticos, percussões e sons alterados, onde uma eventual «lei da repetição» é mostrada como irrealizável.

Os concretistas e os minimais tornaram possível a *m m r* — Cage, em «*Dance*» (1944) preparou um piano com borrachas, objectos de madeira e metal, imitando as interconexões rítmicas do gamelão, nos anos 80 Stephen Scott cria repetitivismos nas cordas do piano.

Em Milau Stibili, parte de «*Rainbow*» os sons de gotas de água (minimais) intrincam-se numa tessitura dinâmica periódica, electrónica, e Luctor Ponse, «*radiophonie I*», pulsações regulares seguem uma trajectória em expansão dinâmica que lembra a *m m r*.

Kierkegaard (ao filosofar sobre o desespero) fala no voltar a si, na finitude — ora o pattern da *m m r* obedece a um duplo conceito de finitude (minimal) e de «voltar a si» (repetição).

Este voltar a si, reiterar o caminho tantas vezes tomado era infraestrutura do Jazzman mais importante do século no que respeita à condução dessas reiterações até numa semiologia minimal: o grito.

Refiro-me a John Coltrane: nenhum praticante ou executante ou compositor de instrumentos de sopro da família dos saxofones e não só, se eximiu do espectro larguíssimo da sua influência. Coltrane partia duma ou de várias frases modais que ia fragmentando em evoluções aparentemente cíclicas até que chegava ao grito como unidade sintagmática minimal.

Sobre gritos, minimalismo, ele eficava a sua catedral sonora. Don Cherry (solista de trompete free), Albert Ayler (o expoente na estética do grito), Miles Davis (de «*At Filmore*» e da funcionalidade electro-acústica no trompete) até Anthony Braxton (via Dolphy) todos ele fizeram uma genuflexão à estética para-minimal-repetitiva de Coltrane. Não foi *m m r* porque a improvisação, regulamentada pelo modalismo, alienava o «grito» da repetição. Os gritos viviam nas diferenças. Mas não deixaremos de assinalar igualmente a poderosa influência de Coltrane quer em Terry Riley quer em Glass, estes sim filiados nas hostes da *m m r*.

Seria excessivo nominar os grandes praticantes da estética do grito (Shepp, Cherry, Marion Brown, Ayler) do zumbido (Peacock, Izenzon, Grimes) da catástrofe (Murray, Favre, Graves) cada um representando factores minimais do Jazz-off (o grito, o zumbido que consiste num glissando estridente e a catástrofe que consiste em batimentos sintagmáticos) para isso pode o leitor ver «Revolução do Jazz» e «Jazz-off», de minha autoria, re-escrito em «Jazzofone».

Onomatopeias (Ella Fitzgerald, Berberian, Billie Holliday, Jay Clayton, etc, são patterns minimais.

Pretendi, até agora, figurar com exemplos de como o minimalismo entrou no rock, no jazz, na música electrónica e na música concreta, independentemente de ser elemento dum código de repetição.

O minimal ocorre sem violências sintáxicas, depende, na *m m r* do discurso da repetição.

A tensão de repetir tornou-se tão difícil, tão insuportável (não é apenas uma especialização, ou um mecanismo desencadeado) que nos lembramos do pianista intérprete de Chopin que dolorosa e profundamente repete um gesto até ele ser perfeito, que a dor, a monotonia e a perseverança de repetir, um só acorde que seja, é já uma pré-forma de arte não acessível a qualquer solista, normalmente encantado com o gesto diferente.

Bernard Parmegiani em «*dedans dehors*» implica «uma sucessão de notas repetidas alternadamente... acções efémeras — que os batimentos de asa focam sucessivamente ...fluxo líquido... fluxo e refluxo... enfim, a respiração» (do texto de Parmegiani no LP GRM).

Cage pede ao intérprete para repetidamente tamborilar na madeira do piano fechado.

A obra *4'33"* é o silêncio. Artificial.

O silêncio é um investimento da libido na região do ouvido, total.

Ao tomarmos, diversas e periódicas vezes, consciência desse silêncio estamos a repeti-lo. O nada. O oriente, a monocromia do céu deu lugar a Mondrian deu lugar ao quadro vazio, sem tela, só moldura, uma janela para o infinito.

Com La Monte Young, e aqui estamos no cerne da *m m r*, o canto *alap* é uma espécie de distracção lentíssima com os sons, ínfimas partículas vocais que se repetem...

Código e fenómeno extra musicais incitam à repetitividade minimal.

Laurie Anderson em «*song for Juanita*» cria a tecnologia minimal «tape bow — o gravador substitui o arco do violino e a palavra «Juanita» é atonicamente transfigurada com jogos fonéticos.

Dennis Oppenheim no «*broken record blues*» refaz o efeito do disco «riscado» ou «partido» em que o que era paradigma dum sistema (os blues) se torna num sintagma minimal infinitamente repetido.

Terry Fox no «*the labyrinth scored for purr of 11 different cats*» compõe assim a sua obra: o labirinto tem 52 caminhos em 11 anéis concêntricos: as 522 possibilidades de ronronar (o rom-rom do gato

é o sintagma minimal) são repetidas por 10 segundos cada; Seja dito: um gato — 1 rom-rom; 2 gatos — 2 rom-rom(s)...

Toda a obra demora 95 minutos mas ficou reduzida, em disco, a uma sequência de unidades minimais.

Desta forma poderíamos estender os diversos regimes de arte musical minimal para o mundo maravilhoso do imaginário.

O repetitivo minimal será então a repetição de pequenos motivos (patterns) que imperceptível ou minimamente se alteram na substância («*Canto ostinato*» de S. T. Holt).

Por isso a música repetitiva se liga ao conceito de minimal, caso contrário a repetição não seria perceptível, seria como os pontos coloridos azuis que se repetem numa tapeçaria feita com azuis.

O minimal é a unidade sintagmática do discurso da repetição («*The Lost Jockey*»).

O mínimo é o mínimo dos mínimos, repetidamente, como na primordial pintura de R. Judd.

3.

OS FORMALISMOS DA REPETIÇÃO

Verificou-se como o conceito de minimal como que ganhou vida própria no discurso musical e isso aconteceu na medida em que o próprio conceito de repetição venceu os obstáculos teórico-práticos que o expulsavam desta linguagem estética.

A minimalidade tornou-se um expoente dum estado sentimental e emotivo intenso quando a lógica da repetição a considerou como pattern musical.

Se considerarmos o silêncio a razão ínfima do conceito de minimal teremos de abordar a própria noção de silêncio.

Há várias espécies de silêncio de acordo com a sua duração no tempo em relação aos sons que lhe servem de margens; os sons é que determinam o silêncio e na música o silêncio entre dois sons é uma espécie de intervalo (minimal).

Mas a música minimal passou a observar (não ignorando teorias da gestalt) que a qualidade dos sons que delimitam um silêncio faz com que cada silêncio não seja igual a outro, ou melhor: nunca haja um silêncio igual a outro.

A repetição pegou na noção de silêncio, como conceito minimal e por um processo de organização subjacente pode orientar o auditor à reflexão sobre vários silêncios que se repetem.

Não é nada de metafísico. É bom de ver que conceptualismo não se confunde com uma metafísica porque aqui concebemos «diversos silêncios» e o silêncio é uma realidade bem material.

É daqui que parte a tipologia da música minimal repetitiva.

É da ínfima realidade musical (o silêncio) que se institui a repetitividade.

No repetitivismo o plano da composição material estética é tratado em isocronias, a repetição é a essência do ritmo, por reiteração e autotransformação.

O termo reiteração significa «tomar de novo um caminho ou itinerário» e é muito importante no vocabulário da musicologia: Lacy, bom exemplo, vive à custa de múltiplas reiterações de patterns jazzísticos minimais e todas as obras «ostinati» são reiterativas na medida em que retomam um caminho já exposto.

Não confundir igualmente ostinato com repetitivismo, aquele é uma forma que pode surgir num discurso diferencial e este, o repetitivismo, é um plano de organização de sons (que pode, como qualquer outro discurso musical aceitar o ostinato).

Deve-se evidenciar que o enunciado musical que mais recorre a figuras ostinati é, sem dúvida, o minimal repetitivo, como que seja um jogo de reiterações e ostinati.

Depois de focarmos a reiteração e o ostinato vamos a outro formalismo da repetição: o isomorfismo.

O isomorfismo implica a existência de figuras iguais, com a mesma forma.

Conhecemos diversas espécies de isomorfismo através dos tempos e nas mais díspares culturas musicais.

Mas interessa sublinhar três géneros de isomorfismo que hoje mais se aplicam na *m m r:*

a) isocronia — a nota, ou o pattern, ou o acorde repetem-se em tempos (chronos) iguais.

b) isomelodia — uma série de sons que se repetem uma ou mais vezes. Há um som que obrigatoriamente aparece mais que uma vez mas cada outro som da melodia pode surgir unicamente uma vez.

c) isoritmia — é um ritmo que se repete consecutivamente.

Se a isomelodia e a isoritmia são isócronos (sincronicamente surgem *n* sons da melodia com *n* notas do ritmo) temos uma repetição isomórfica perfeita, se são dessincronizados a isomelodia e a isoritmia, temos uma repetição isomórfica imperfeita.

A grande maioria das *mm mm rr* prefere isomorfismos imperfeitos.

Para um exemplo de *m m r* isomórfica perfeita está «*Vexations*» de Satie e para exemplo de *m m r* isomórfica imperfeita está «*instrumental songs*» de Wim Mertens.

Nos 4'33" de Cage o isomorfismo é subjectivo; dado que as unidades temporais (acronia) de silêncio são subjectivamente repetidas, dependendo duma excepcionalíssima mente isocrónica.

A repetição é a essência do ritmo, já se afirmou, e na *m m r* a transformação subtilíssima de isomorfismos imperfeitos e feita sucessivamente seja por cruzamento de isomelodias, pela acumulação de isoritmias ou então por conjugações de figuras isomórficas com figuras irregulares.

Segmentos idênticos e aparentados, técnicas que se alimentam de conhecimentos e os deitam para fora, fisiologia repetitiva como o acto de respirar.

A estética das *mm mm rr* é naturalista: o coaxar, sons de água que corre, cigarras a crepitar — e todos estes materiais simbolicamente emprestados pela natureza ficam sujeitos a redundâncias, labirintos de ecos múltiplos, jogos de espelhos, divergências, ramificações,

recordações — um mecanismo rigoroso de reprises escondido sob a difusão orgânica do repetitivismo.

A densidade material do analogon (o que é igual entre si) e da complementaridade das figuras é volúvel de acordo com o enunciado de feixes de leis isométricas.

A função de unidade minimal (pattern) é prospectiva, projecta-se no devir do jogo das repetições.

Como todos os jogos se definem por uma acção livre, sentida como fictícia (Caillois) realizados em tempos expressamente circunscritos e regras pressupostas, diremos que a *m m r* é um jogo de repetições.

Muitos pensadores opõem *jogo* e *arte,* mas é gravíssimo erro: grandes desportistas (corredores de automóvel fórmula 1, pilotos de racing, jogadores de bilhar ou até manipuladores de xadrez são provisoriamente artistas e a nossa civilização libertária terá que reconhecer isso — mesmo a designação que distingue a arte do desporto — a competição. O que não quer dizer que não haja competições de músicos (é ver os diversos concursos, certames ou festivais de música que implicam a competição).

Não envergonha nenhum músico ou compositor o facto de se considerar «um jogador».

Niels-Bohr, o génio da física nuclear gostava de jogar às cartas para psicologicamente enriquecer o seu conhecimento do «acaso» e da «probabilidade» e era batoteiro — o bluff era axial no seu pensamento...

Ora o jogo na *m m r* é imaginário e o imaginário (Biswanger) não é irreal, mas antes uma «maneira transversal de fazer ressurgir dimensões primitivas».

A acentuação rítmica, distribuída no jogo das repetições, é o instante como plenitude e presença — é um acidente na sucessão horizontal da trajectória melódica, é uma clivagem na pulsação regular.

O imaginário liga-se ao mito e é-nos extremamente difícil falar do mito quando é vivido por nós no presente.

«A música eterna» de La Monte Young é um mito, uma prática artística que visa realizar o mito do eterno retorno.

Estamos sob o peso das leis da musicologia clássica como sob a moral judaico-cristã: o dizer-se que o tonalismo é «natural» (Helmholz) é darwiniano.

O repetitivismo vai contra concepções do que seja ou não seja natural: na repetitividade escolhe-se uma parte (o prazer de repetir) e assim, na forma, o melhor perpetua-se.

Quanto mais Bela (simples ou complexa) for a unidade sintagmática da repetição mais significativa é a obra.

A invenção dessas unidades, desses patterns, exige uma repetição aparentemente mecânica, Mas a *m m r* é mais uma linguagem que um sistema.

Assim: repetir a palavra *«proteinimperialism», r* vezes, altera o sentido e o jogo fonético da mesma palavra. O mesmo acontece nos sons musicais. Repetir três notas é alterá-las e transmutá-las no próprio movimento da repetição.

Três notas são definíveis estaticamente, mas a repetição adjectiva-as de múltiplos valores.

O formalismo existe em função duma determinada tecnologia instrumental.

O *«octecto»* de Reich não serve para oito solistas de flautas de bambu polinésios.

Por isso o orgão, instrumento que por excelência sustem as notas em várias vozes simultâneas, é instrumento privilegiado na *m m r.*

A «passacaglia» da *Sinfonia n.º 1 para Orgão* de Charles Widor revela as imensas possibilidades da estética repetitiva.

Não houvesse *«Four organs»* de Reich ou *«persian surgery dervisches»* de Riley e toda uma série de técnicas instrumentais de orgão apareceram do rock alemão (planante/repetitivo) aos sintetizadores das produções Brian Eno.

A nota sustida é uma eterna dialética entre a lembrança e o esquecimento.

La Monte Young estudou a música indiana e os seus conceitos formais específicos:

«Shruti» é o intervalo, «svara» a nota, «raga» o modo e «tala» o ritmo — ora é com estes fenómenos musicogramáticos que Young e a plêiade de músicos da *m m r* irão jogar, mais que com fórmulas ocidentais, («Well Tuned Piano»).

A coerência metonímica das repetições provém do saber importado dos formalismos orientais. E disse metonímia no sentido mais estreito e imediato da palavra: o uso duma figura que emprega um termo por outro.

A *m m r* usa terminologias orientais em contextos figurais da música contemporânea.

Nesta óptica a *m m r* não é metafórica, não substitui significações musicais, nem subentende sentidos.

A *m m r* é metonímica porque ao usar uma fórmula (pattern) dos blues ela pretende enunciar todo o jazz (ver Surman).

A *m m r* concilia dois tipos de repetição:

negligé — baço, esfumado, fundo
reincidência — grandes nuances na repetição.

Esta dicotomia é infra-estrutural da música do Fripp ou do Lacy, repetitivos/solistas.

As variações nas células ritmicas (por vezes improvisadas — Riley, em particular) caracterizam uma improvisação específica:

plena de retrogradações, reprises, transferência de atributos tímbricos, oscilações, obedecendo à sintaxe repetitiva, com alterações na sucessão temporal, escrita em eco, repetitividades improvisadas pelo intérprete mas induzidas da composição.

Como Guy Rosolato bem demonstrou: é o prazer da repetição que orienta os discursos improvisados repetitivos.

«*Aran*» de Christopher Hobbs define-se sobre uma sintaxe repetitiva improvisada e o Fripp solista de «*god save the queen*» é um expoente do jogo gramatical repetitivo e improvisado, o cumular da estilística.

A *m m r* como música de envolvimento foi creditada a La Monte Young (electro-acústica) o princípio da distância temporal entre o som A e o mesmo som A que o prossegue fez meditar sobre a própria distância. Quanto mais longa for, cronologicamente, a separação dos dois AA mais envolvente se torna a repetição.

Um princípio invariante de estruturação paramétrica (Stoianova) estabelece um todo eco-musical, homogeneizado.

Reprise do segmento, sequência de patterns análogos, estruturas morfologicamente idênticas e autónomas — todo este formalismo da repetição pode comportar a improvisação, o que, como vimos, o dodecafonismo e o serialismo não admitem de forma alguma.

Citaremos Riley cujo enunciado adivinha e deseja a improvisação repetitiva, ou Glass cujas adições ao tutti repetido podem ser improvisados ou Reich que garante improvisações de células minimais apenas a partir da composição.

A repetição na música clássica ocidental era direccional, finalista, funcionalista; a repetição na *m m r* é uma totalidade orgânica com zonas de passagem e decorações secundárias.

A teoria política contemporânea definiu a economia como infra-estrutura da vida social, assim também a teoria da música minimal repetitiva definiu a repetição como infraestrutura do devir musical.

O movimento na *m m r* é descentralizador (não se subordina a uma dominante) iterativo (reinventa diversas soluções no progresso sonoro) e não-teleológico (a composição não é um determinismo do evento musical).

Daí a imensa rede de recursos formais da repetição: tonalismo, atonalismo, ruído concreto, transposições modais, polirritmias descontínuas, bordado imaginário de redundâncias electrónicas...).

Repetir é libertar as unidades mínimas musicais (os patterns) para um jogo admirável de invenções.

Repito: repetir é repetir as repetições.

r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r: r:

4.

AS MÚSICAS MINIMAIS REPETITIVAS

Postos os significados de «minimal» e de «repetitivo» em música, e situando-os no quadro deslumbrante da cultura off-off, vamos agora cair directamente sobre os problemas da *m m r.*

Não quero com a expressão *m m r* delimitar um contexto musical, nem tão pouco com a música e muito menos dentro da música.

Por isso nós reconhecemos hoje a vanguarda musical como uma interdependência libertadora das diversas formas de expressão artísticas.

Evidentemente partimos da criatividade musical para com um contexto antropológico geral; evito a reflexão política ou os contornos sociais para mais cintilantemente iluminar o sentido das *mm mm rr.*

Talvez o texto precedente se tenha imbricado em conceptualizações muito mais complexas, mas apenas pretendi um coisa: salvaguardar a vanguarda.

Não é o simples acto de tamborilar repetidamente uma pandeireta que significa *m m r.* É necessário que esteja implícito num facto de consciencialização estética do acto de repetir seja que som for. Doutra maneira qualquer um computador programado por uma criança seria inadvertidamente a melhor *m m r.*

Lidamos, como se viu, com conceptualismos subversivos ou para-subversivos em relação à ideologia musical dominante.

Mesmo a *m m r* desvencilha-se da supremacia tecnocrática da música ocidental e recorre a novas maneiras de pensar a música. O que era desperdício sonoro (um feed-back) é unidade minimal, e o que era estrutura hiper-racionalmente elaborada (uma sequência dodecafónica) pode ser um simples pattern do jogo repetitivo.

A atitude concretista (de Schaeffer) corresponde à purificação da matéria musical tornada teologia.

«você não sabe ler uma pauta sequer de Bob Dylan? — então você é um analfabeto, um idiota...»

«você sabe ler Alban Berg? — então você está apto à genialidade».

Duas proposições absurdas: 8/9 da humanidade não sabem ler quer Dylan quer Berg.

Também nem queremos estar nesses 8/9 nem reduzir-mo-nos ao outro 1/9 — a *m m r* é uma lição conciliadora entre as diversas estéticas musicais.

É nesse terreno de conciliação que iremos desenvolver o capítulo presente.

Mostrar as tipologias de *m m r* de acordo com fenomenologias antropológicas.

Também o termo «complexidade» exige ser revisto: não é complexidade apenas o que lida com quantidades enormes de matéria (estética, técnica, ou política) — vimos como um Gandhi pôs termo ao imperialismo inglês na Índia, de como Arquimedes instituiu um princípio da física ao tomar banho ou como um jardim japonês pode consistir na relação entre pequenas pedras e areia.

Complexíssimo é o ficheiro duma polícia o que não exige qualquer tipo de genialidade da parte dos chuis, mas «simples», infinitamente «simples», é um poema musical de La Monte Young.

Será assim tão simples? Será que Young lida com elementos de racionalidade inferior aos dum simples chui da judiciária? Será que um professorzito de piano, que ensina Rachmaninov ou mesmo Bach, trabalha com algo mais «complexo» que Eno?

É evidente que não: é evidente que a complexidade conhece outros valores que os da taxa de confusão ou da redundância.

Hoje o «simples» é complexíssimo quando conquista qualquer mass medium, porque os mass media estão apostados no conceito barroco de complexidade e, num mundo gongórico impor o «simples» é indice da maior complexidade; a enfatizar que músicos que recorrem a conhecimentos científicos superiores (leis do gás, princípios de informática, coordenadas estatísticas, fundamentos astronómicos, sistematizações económicas e tantos outros exemplos) não são familiares

das *mm mm rr* — se bem que haja alguma *m m r* que trabalha com formalismos etnomusicais deveras evoluídos ou mesmo com o serialismo considerado como segmento minimal, toda a *m m r* só conhece um tipo de complexidade: as labirínticas possibilidades da repetição.

Veremos também (II 3.) que a *m m r* embora recorrendo a tecnologias avançadíssimas (sintetizadores, bandas magnéticas; transformadores electrónicos do som, etc...) o faz dum modo tímido e subtil — nada de longos programas computacionais ou de sequências terminais cibernéticas...

A electrónica é uma superestrutura da *m m r,* secundária por isso mesmo.

A ciência musical tornou-se teológica — com os seus deuses, os seus oráculos, os seus cânones e, expulsou os leigos dos seus altares.

As unidades sintéticas da música concreta puseram termo a essa teologia.

Voltemos à obra de Cage *4'33"* que conceptualmente a diremos *m m r*: Cage repete o silêncio (ou divide; mas qualquer divisão de silêncio pressupõe repetição das partes) designado pelas durações de 30"/2'23"/1'40", arbitrariamente.

É o grau zero da música.

Podemos (convencionalmente), e para além da ideia louca de «*Vexations*» ou do «*Bolero*» de Ravel, aparentemente repetitivo, mas nada minimal, porque no «Bolero» há uma lei de continuidade e um sistema tonal totalitário; dizia eu: podemos considerar o *4'33"* de Cage (1952) como o início da música minimal repetitiva propriamente dita.

Schoenberg introduziu uma actualização no aparelho musical: o ruído, de qualquer som ou em qualquer grupo de sons. O desenvolvimento dinâmico que actua por acréscimos e decréscimos da intensidade e nos acentos da forma melódica.

«*Pierrot Lunaire*» está prenhe de amplificações, sobreposições, eliminações, transposições e outras operações de complexa natureza musicográfica.

Varése reuniu múltiplos fragmentos com uma figura básica de 3 notas.

Mas não vamos alargar exemplos periféricos em relação à *m m r,* apoiados na musicologia dominante.

Vou recorrer a uma arqueologia (arqueologia no sentido de investigação do Saber), livre dos preconceitos académicos do grande pensador, toda a sua vida ofendido pelos buro-musicólogos, e que escreveu a obra-suma «The Magic of Tone and the art of Music», ele é Dane Rudhyar.

Neste ensaio podemos abordar os regimes da *m m r* através doutras perspectivas.

Os sons transmitem um psicodinamismo colectivo, informação que é para ser memorizada (as «*Dream Houses*» de Young serão um campo privativo onde ao repetir se encontra a unidade colectiva).

A life-force (força da vivência), o «prana» hindu, pressupõe a força individual da criação.

Rudhyar classificou dois tipos de civilização:

1. simbólica (biológica) em que o som é poder.
2. abstracta (não-biológica) que se exprime por números e em que o som é reprodução do poder.

O simbolismo contamina certa ideologia da *m m r,* e também o abstraccionismo.

Podemos gerar o som mas nunca a luz, diz a filosofia indiana. O silêncio «anahatta» é o som inaudível. O «pitch» é o tom colectivo. O «tom» é um intervalo entre dois sons duma escala.

Um processo arquetípico: movimento cíclico de séries de relação; é o grau de consciência musical que nos vem já dos Vedas.

Nomes e movimentos repetitivos das músicas orais que se propagam no mundo super-racional electrónico de «*Aikishi Kuboyama*» de Eimert.

A Música (toda a música) é Mito porque se baseia em séries de relações repetitivas (usar uma escala é poder repeti-la em outras composições), o tom requer movimento físico, actualização do Mito, que produz impacto, ressonância.

O Mito está camuflado na plurivocidade dos nossos actos e hábitos dentro da sociedade industrial. Na civilização chinesa, o corpo é etéreo estimulado pelo poder vibratório do som.

Se o índio está na floresta e os seus mitos são florestais (árvores, vozes de animais...) o musico-cientista está no estúdio e os seus mitos são maquínicos (computador, sons sinusoidais...).

O Mito do Eterno Retorno é filosofia específica da música e muito especialmente da *m m r*.

A numerologia mostrou-nos, historicamente, a relação especial, dita transcendental, dos números que se repetem: o 33 da maçonaria, o 888 do simbolismo gnóstico, o 11 cabalístico... e vemos, em algumas *mm mm rr* o uso desses conjuntos numéricos repetidos, reabilitando o mito.

No Egipto, havia rituais purificadores onde as palavras eram repetidas sobrenaturalmente e as «casas da vida» onde se estudavam ritmos e melodias tiveram eco histórico nas «casas do sonho» de La Monte Young.

Em Bizâncio uma voz baixa repetia a Fundamental, um tom fundamental que Rudhyar considera em todas as músicas e Ph. Glass retoma como ideia para as suas composições.

O sacromágico medieval e as músicas ininterruptas do Bali ou os rituais musicais hindus para meditação, são aspectos hipnóticos, míticos que enformam a *m m r*, como arquétipos.

A música busca mais que a realização do quotidiano, subverte-a ao encontrar a beleza e em música não pode haver imitação: é repulsivo ver como Olfield (um músico aligeirado) imitou nota por nota o enunciado de «*North Star*» de Glass; ao plagiar, o Mito perdeu o seu sentido, por isso todas as músicas edificadas sobre o roubo ou o plágio são destituídas do «poder do som» da «consciência do som» da «verdade mítica».

Na Índia uma pulsação gradual (jor) ou a canção Sadhu no Ganges em que a vibração interior começa em OM ou AUM, a origem da vida.

No Tibete, os budistas trabalham frases-motivos (2 ou 3 notas) à volta duma nota base (a fundamental) nos seus cânticos mântricos.

Na Trinidad, os voodoo fazem nuances imperceptíveis nos tambores.

Na Mongólia o canto xoomij é um canto de extase mágico-animista.

Toda a *m m r* ambiental (III 2.) pretende ser extática.

Os Mongóis, mesmo, conseguem por técnica especial de laringe que 1 só músico cante duas vozes; processo reconhecidamente usado na *m m r* que recorre a voz com delay ou vocoder ou multi-tape, ou sampler.

O canto Sunita (e certos rituais vocais detectados por Gurdieff) respira-se profunda e repetidamente o nome de Alá e os metalofones indonésios jogam com as repetições múltiplas de ressonâncias.

No Caribe há todo um mundo sonoro esotérico de pattern repetitivos.

Dizem os cristãos, ainda hoje, na sua liturgia, repetidamente «Deus esteja connosco».

E Amitabha é o Buda da Luz eterna, e a luz é correlativa ao som (de novo a música eterna de Young).

Tendo explorado estas teorias da antropomusicologia de Rudhyar, uma preciosa arqueologia do saber, poderiamos «ligar» mentalmente (re-ligo, religião) o «*Drumming*» de Reich, às inflexões ostinati da África Central, as repetições 1:1-2:1-2-3:1-2-3-4: também a técnicas de gamelan orchestra; o «*Rainbow in curved air*» de Riley, com time delay, à estrutura da raga indiana 3-3-4-4-; Ranta, percussionista, introduziu sequências musicais repetitivas durante as Olimpíadas precedentes.

Eis aqui exposta uma pequena súmula arqueológica do saber musical minimal repetitivo (ambientais, sintáxicas e ditas americanas),

A música nasceu da sensibilidade e do sentido livre da diferença e da repetição, assim como na Natureza a vida orgânica é feita de repetições elementares de água, azoto, carbono, cloros, sulfatos dando existência diferente àqueles que por eles são compostos.

Nascer é repetir, já.

Os signos que envolvem e animam o comportamento, as sintaxes passivas da contemplação/hábito, a memória voluntária, a reminis-

cência de situações já vividas, o passado que nunca foi presente, tudo é uma relação de identidade concebida.

O bater do coração é a repetição, minimal para a vida, Coltrane canta:

«OM I am OM I am OM OM OM ...

II PARTE

ANTROPOMUSICOTECNOLOGIA

1.

FUNDAMENTOS ETNOLÓGICOS DA M M R

Tentou-se no capítulo precedente aproximar conceitos filosóficos, mesmo musicográficos, da *m m r* (como vimos é um género de música contemporânea) com a ideossincracia e o uso que outras formas musicais fazem desses pensamentos e técnicas de diversificadas civilizações.

Foi no sentido de demonstrar que a *m m r* não é uma espécie de música ocidental, antes descentralizadamente recorre às plurívocas formas musicais planetárias.

Agora vamos debruçar-nos sobre uma explicação histórica da *m m r*, em primeiro lugar investigando as músicas etnológicas e em segundo lugar, próximo capítulo, a música ocidental.

Se meditarem um pouco há três espécies de Histórias Musicográficas:

1. Vai à Idade Média, quando muito aos gregos e considera o Ocidente como civilização humana exclusiva — versão teológica cristã, escravocrata, etnocêntrica.
2. Vai aos primitivos, mistura-os com os povos não-europeus, muito sucintamente, e volta-se para as glórias ocidentais — historicismo colonial e racista, fascizante.
3. Considera com a mesma dignidade histórica todas as civilizações, da pré-história à era atómica, dos primitivos coevos aos cibernéticos — é o materialismo histórico dialectico.

É este terceiro conceito de História da música que nos interessa e só este.

Toda a monstruosa falácia que discriminatoriamente expurga a nova música e repressivamente pretende extinguir as etnomusicas resulta da ideologia histórica dos tipos 1 e 2, ensinada ainda hoje, em Portugal, em escolas, liceus, conservatório e até na Universidade.

Não vou pretender fazer um levantamento generativo do fenómeno da repetição nas diversas etnomusicologias, estando crente que o conceito minimal é implícito a todas as músicas primitivas ou etnológicas não-palacianas ou eruditas.

As investigações minhas sobre o terreno foram exíguas e esparsas (estive em todo o Brasil, Guiné-Bissau, Bolívia, Perú e no Marrocos onde apenas observei e tomei conhecimento superficial, não digo turístico, das músicas indígenas.

Não tive aproximação interna ao nível dum inventário instrumental exaustivo ou mesmo do pensamento sistemático de cada musicologia — o meu discurso foi parcelar e empírico, mas ávido de compreensão.

Quero dizer que esta resenha é alegoricamente musicografista. Eu fui buscar múltiplas musicografias (estudos escritos sobre músicas) e discografias (estudos fonográficos das músicas).

Nem tão pouco o presente capítulo é sobre «a repetição na etnomusicologia» mas sim, como se enunciou, sobre «fundamentos etnomusicológicos da *m m r*».

Escolhi tópicos dispersos (que não deixam de ser rigorosamente exactos e submetidos à ciência da etnomusicologia.

Não fazemos uma combinatória das representações repetitivas, nem das técnicas ninimais vocais e/ou instrumentais, nem mesmo uma topologia musicológica geral.

Vou apenas apontar certos índices da estética repetitiva, falar de rituais a que *grosso modo* podem pertencer, localizá-los geograficamente e por escolha arbitrária — trata-se de, em suma, demonstrar como o fenómeno da repetição está divulgado nas diversas etnomusicologias e pretendo tornar planetária a demonstração.

Não vou contar anedotas sobre o repetitivismo entre os canibais, vou enunciar como certos povos não-europeus conheceram o repetitivismo na música.

De resto frente a uma grande orquestra sinfónica berlinense ou a um estúdio electrónico nova-iorquino o que é «minimal»?

O conceito de arte como imitação, próprio dos conceitos de natureza, como diz Lacombe, continua e retoma o movimento criador imanente à natureza.

Assim o canto mágico é ressoador cósmico.

A *m m r* não tem significações místicas ou mitológicas específicas (como terão a valsa ou o samba) — provem dum desenvolvimento sintagmático da linguagem ocidental e da assimilação de outros sintagmas que, como se viu, vêm dos cinco continentes, com ênfase no Oriente e na Africa Ocidental.

Jon Hassell em «*Dream theory in Malaya*» chega a gravar percussões (chapinhar das mãos na água) dos malaios.

O valor das notas (mesmo sendo de uma unidade absurda minimal, o melisma, não referente ao sistema tonal ocidental) relaciona-se com o positivismo do Ocidente.

Reich em «*Tehelim*» diz usar melismas — e o canto melismático consiste na entoação duma só sílaba em várias notas — o que é irrisório nas músicas vocais ditas primitivas.

Esses melismas não são significativamente referenciáveis ao sistema tonal ocidental nem à sua própria musicografia.

Dizer que *ré* na música chinesa é o Norte e *sol* é o Oeste é uma adaptação colonial etnocêntrica duma teoria musicológica inadequada (assim considerados pela Academia Francesa, anos 20).

O sintetizador não simboliza nada (como o faria a cítara chinesa que simbolizava o Universo) é apenas uma tecnologia electrónica.

A *m m r* não é narrativa, no sentido em que não nos conta uma história.

Em Bhil, Ásia, presenteia-se o músico nas festividades, na cultura hodierna paga-se ao praticante de *m m r*.

Na África a polifonia instrumental não é a tal repetição, semiesca, infinda, que os colonos conotaram; a música entre os songhays, no

ritual de possessão, demora dias e, para cada melodia repetida, há um deus correspondente — se a musicologia clássica é contra a repetição, ela está errada, porque a repetição em África não é o sempre igual — sempre igual será a Santíssima Trindade... e o tonalismo.

O querer traduzir a música de Java em musicogramas ocidentais é despolarizar os valores culturais duma etnia e submetê-los à teologia musicocrática ocidental.

Na Índia, por exemplo, o som central, o fundamental, é o final, porque a «raga» se destina a um efeito emocional específico; na Europa o som central determina todas as emoções aristotelicamente concebidas do princípio ao fim, como causa e efeito.

Vamos fazer um inventário «contra natura» como que escapando à lei musoburocrata (abecedário etno):

a) Jogos e canções dos Init no Canadá com técnicas de garganta, Katajjaq, em que se repetem/sobrepõem várias sequências, de exalar/inalar, respiratórias.

b) Os Aka, pigmeus da Africa central, além de conhecerem uma polifonia contrapontística, modulações e crescendos, entoações especiais, sintaxes e padrões rítmicos muito ricos, praticam repetições com essas unidades minimais.

c) Ao Alto Xingu (Matogrossso, Brasil) o canto simbólicamente etológico como o «*Jozi Kozi*», dança do macaco, ou o «*Kwahahu*», dança das máscaras, edificam soberbos regimes repetitivos.

d) No Daomé Norte, com os instrumentos indígenas: o Kakaki que é um trompete de metal, «telescópico» ou os Kalangu ou gon que são instrumentos de percussão, e o moroku, violino de uma só corda, decoram os rituais Bariba para vozes repetidas.

No «Somba funeral» o di-tau-te-en (a trompa de antílope) o fe-ben-fé (tambor de 3 peles) o te-en-te (apitos de madeira) são instrumentos que servem arquetípicas repetições.

e) No samba brasileiro, cultos de candomblé, a repetição é infraestrutura.

f) No Tahiti (arquipélago Tiki) repetitivismos percussivos são adornados de explosões emotivas e violentas cadências.

g) Na música Malinké da Guiné: dois tambores, dois tambores de água, cabaças, xilofones com 18 lâminas, praticados pelos «griots» (músicos profissionais) inspiraram o «*Anticycle II*» de Schwartz, executado por Michel Delaporte, um «griot» europeu.

h) Nas Ilhas Salomão, a «*Fatakela*» music, interpretada por um conjunto de pan (au sisile) lembra as melodias reiterativas de Tchicai; o mesmo para a «*Baegu*» music, na ilha Funulu.

i) Na República da África Central (ver discografia «*Ongo Ngala*» (com apitos, sopros de bambu, guizos) distribui fragmentos pentatónicos pelos músicos para repetir.

j) E Cabo Verde? Quem não relembra o repetitivismo de Travadinha em Vilar de Mouros 82?

k) Na dança de iniciados, para circuncisão (2 tambores e o aditivo de dois marimbofones) concilia sobreposições, numa polifonia ostinato na polifonia «*Banda*».

l) Em «*Music for Ongo*» (RCA) sopros de papaia, antílope e bambu persistem numa nota fixa distribuída por cada família de instrumentos, um soberbo encadeado de repetições para 18 instrumentistas (com um par de guizos); não podem deixar de nos lembrar uma soberana influência sobre Reich para 18 instrumentistas.

m) «*gboyo*» é uma lenga-lenga, com percussões em que as crianças interpretam instrumentos menores ideofónicos — na costa africana ocidental.

n) No Chile: uma cerimónia ameríndia pré-colombiana, é executada em tamborcito, clarim, bombitos, instrumentos de diferente pitch, tocados dia e noite, em sintaxes repetitivas.

o) Nos Andes: as peças para Trutruca, numa cerimónia para a morte do cacique; (o trutruca é uma espécie de trompa

feita de quik, planta de 2,50 metros) assente no chão e na qual os músicos introduzem água, de preferência vinho, tocadas hoje pelos famosos Rosario Quintraqueo e Domingo Collio, lembram as unidades minimais de Ph. Niblock, mesmo John English, trombonista.

p) Na música aborígene australiana a «*Wonga dance*» com o didjeridu (instrumento ressonante), as mãos, o corpo, e com tubos apontados nos buracos das térmitas, cantam-se as «*brogla clan song*» onde se invocam o delfim, o pombo, o tubarão, a chuva e as suas repetitivas linguagens. (no Golfo da Carpentária, baía de Caledónia).

q) Em Bengala as danças «*pans barban*» com tambores dhak, flauta de bambú, cítara e conchas, usam uma gramática minimal repetitiva avant le mot.

r) A presença de La Monte Young, na tampura, junto ao Pandit Pran Nath (mestre vocalista indiano) especializa-o junto à espiritualidade etno-repetitiva.

s) No Bali, a ressonância, nas competições de Banjar, é controlada mentalmente e em sincronia com as respirações. O gamelão não é um instrumento mas uma orquestra indonésia.

t) Em Sundra (Java de Oeste) os gamelões gong correspondem a um verdadeiro jogo de contexto extra-musical para o ocidente, de cruzamentos.

u) Também no Bali, o gamelão produz sons entre os batimentos, que resultam das interferências de ondas sonoras muito vizinhas.

v) Assisti a um desfile de solistas de cuicas, no Carnaval do Rio, que declinavam organismos musicais repetitivos com diversas intensidades.

x) No Carnaval de Oruro, Bolívia, presenciei um ritual, que demorava dias, com flautas de pan em indiscritíveis repetições.

y) Na Guiné-Bissau, ao despedirem-se do presidente Luis Cabral, ilha de Bubaque, eu ouvi os tambores repetindo exaustivamente figuras rítmicas.

z) Os pauliteiros de Miranda, desenham batimentos minimais repetitivos subjacentes à linha melódica teleologicamente concebida.

[zzzzzzz onomatopeia da banda desenhada na composição de Cathy Berberian...]

J. M. Chernoff, em «African Rhythm and African Sensibility», declara que o repetitivo é parte integral, é um factor chave que confina os poderes da música, com que ela se torna magnífica.

O repetitivismo, tal como o cubismo em relação à arte primitiva, tem muito mais que ver com os povos de comunicação oral, ditos primitivos e mágico-religiosos, que com as músicas clássicas de civilizações ocidentais ou derivadas da tecnologia desta.

O tribalismo (africano, minoritário, micronésio, insular, polar) ressuscita em Terry Riley, *Keyboard Study* 2, música pianística que denota repetições fantasmáticas.

Otavio Tiby diz que a repetição de melodias é um fenómeno artístico instintivo entre os primitivos. Vamos assumir a afirmação e diremos que também é instintivo no cibernantropo.

O conceito de arte como imitação, segundo o supracitado Olivier Lacombe, continua e retoma o movimento criador imanente à natureza — a beleza é um ideal inato que se repete em extâse intelectual.

A experiência mística da repetição mantem viva a dialéctica da realidade e da transfiguração estética.

A repetição assegura o valor da estrutura musical.

Como exemplo histórico: nós, os descobridores ibéricos, antecipamos a Revolução (dita Francesa) quando Pizarro disse a Carlos V não saber ler nem escrever e se fez passar por Deus junto a Ataualpa — era a burguesia a vencer o clero e a nobreza.

Isto é para mostrar que há uma historigrafia portuguesa, distinta entre todas, como há uma musicologia portuguesa, na qual

5

figura a minimalista. Se percorri um itinerário alfabético de exemplos musicológicos/instrumentais foi para significar o que foi, é, e o que pode ser uma minimal repetitiva.

2.

AS RAÍZES OCIDENTAIS DA MMR

Quando um musicólogo ocidental (tipo colonialista) classifica músicas extra-europeias apenas guindado nos seus próprio critérios civilizacionais/ocidentais comete logo o crasso erro de nem sequer procurar saber que esses *criteria* não são conhecidos pelos músicos não europeus: como seja resolver, ou fingir resolver, uma escrita ou transcrição na pauta do pentagrama, falando de oitavas, «quase» terças etc.... o que é absolutamente desconhecido pelos músicos que criaram essas músicas analizadas.

Um músico e a sua música não são cobaias para laboratório. pois, certa instrumentação, certa musicografia, que é ou pode vir a ser infraestrutura da *m m r*, não tem correspondência na musicografia europeia.

Portanto após se terem reconhecido influências múltiplas extra--ocidentais nas *mm mm rr* vamos ver o tónus da evolução do repetitivo no Ocidente: desta fo ma ficamos aptos a compreender uma totalidade heuristica e hermenêutica aplicável à *m m r*, contemporânea.

Embora o conceito de *repetitivismo* tenha recebido o anátema da musicologia erudita ocidental, ele sobreviveu no seio desta própria música europeia e suas derivadas.

A situar-se a música ocidental na origem grega, estava a relacionar-se a música grega como um dos afluentes da estética indiana.

Vimos a forma de como a repetição era assumida positivamente na península industânica e anteriormente na China ou no Extremo Oriente.

A instrumentação europeia criou uma genealogia muito aristocrática e exclusivista que foi lentamente evoluindo até todos os instrumentos acústicos que conhecemos na composição ocidental — só no fim do século XIX se assimilaram pequenos efeitos instrumentais doutras civilizações.

Antes da Queda do Império do Oriente, a Igreja obstinou-se em variadíssimas depurações, quer musicográficas, quer técnicas, quer instrumentais, particularmente mentais.

A repetição começou por ser conotada como uma forma de primitivismo ou primarismo da qual aos poucos e poucos se foi libertando a música europeia sob os foros da complexização.

Pode dizer-se que o repetitivismo foi vítima axial da emancipação da música eclesiástica que, todavia, o teve de comportar até ao século XIX, como Camões, pressupostamente, teve de viver com um só olho.

A música coral foi mais considerada pelos cânones medievais que a instrumentação e se verificarmos a evolução da linguagem e as fases que necessariamente atravessa: 1 — movimento mímico; 2 — fonação reflexa emotiva; 3 — fonação onomatopaica e imitativa; 4 — fonação articulada demonstrativa simples; 5 — fonação articulada complexa. Desde logo podemos compreender como a própria evolução coral suplantou estados cujo enunciado musical era repetitivo até os sobredeterminar na combinação complexa de sons (neumas, depois notas).

Os primitivos (bárbaros que invadiram diversas vezes a Europa e destruiram a civilização grega e depois a Romana e depois a bizantina) conhecem a música vocal mais próxima da linguagem falada ordinária, esta mais rica em repetições silábicas e fonéticas mas muito menos complexa em relações estruturais que a linguagem musical.

A entoação repetitiva de cânticos sobre unidades minimais (melismas) sofreu uma lenta, progressiva e multiforme elaboração da linguagem musical da paixão — elaboração essa tutelada pela Igreja que ascencionalmente e unificadamente, num processo piramidal, a elevou à paixão por um só deus, o Deus cristão.

A contricção, a súplica e a veneração, as inflexões cada vez mais complexas, advindo do recitativo sobre quatro notas gregas, num rendilhado de repetições, aperfeiçoa-se e, volto a acentuar, procura progressivamente desvencilhar-se dos automatismos da repetição.

Os signos da escritura musical vão acompanhando a evolutiva complexização da filosofia cristã.

Se o ritmo (segundoWallaschek) é essencial na música primitiva, a melodia é um elemento secundário e acidental.

Ora o canto religioso da baixa Idade Média vai dando cada vez maior relevo à significação psicofisiológica da melodia.

Da horizontalidade (melodia) passa-se à verticalidade (harmonia) e então a subjacente linguagem rítmica como que se atrofia, passa para segundo plano.

A excitação musical sempre esteve ligada a emoções religiosas, patrióticas, místicas ou bélicas, e o repetitivo incita ao comportamento padronizado; acontece porém que a *m m r* significa, como se verá, uma inversão destes valores. São as palavras vazias, «empty words» de Cage.

A harmonia penetra mais o afectivo que o mecanismo gestual, donde se contar que na audição da tragédia «Eurípedes» mulheres e crianças morreram de emoção, naquele tempo. Na tragédia grega desenharam-se os primeiros sistemas harmónicos da música ocidental.

Opostamente, nas músicas ditas primitivas, o ritmo cardíaco. epidérmico, tende a uniformizar-se em repetições, até ao transe,

A Igreja pretendeu, sobretudo, acomodar as excitações contra a lubricidade rítmica.

Os acordes tornam-se superiores, porque os acordes menores provocam rápidas reacções emotivas.

As reacções orgânicas, em diversas formas de movimento molecular e actividades mecânicas pretendem ser transcendidas pela evolução da harmonia.

É sabido, José Ingenerios dixit, que a repetição produz uma acção hipersugestiva/mecânica sobre a fisiologia do ouvinte, provoca uma mímica emotiva — isso era combatido pela Igreja que pretendia, sobretudo, um estado de contemplação alienada do Invisível Deus.

A reacção directa com o audiente pretende ser tornada indirecta — um meio intelectual de chegar ao deus dos cristãos.

As emoções cada vez mais intelectualizadas, vitória da harmonia sobre o ritmo, são representações metafísicas despojadas da visceralidade das repetições.

O rápido e repetido prazer sexualizado, elemento técnico primitivo da música, é obnubilado pelos largos panos harmónicos que progressivamente se traçam.

A lógica e o juízo de valor coordenam as atitudes e subordinam as psiqués musicais (música e público), com a concretização do projecto da Música Ocidental.

A música torna-se um conjunto de representações sonoras, abstractas, da ideologia teocrática.

A música primitiva, monofónica e lidando com radicais monossilábicos, não dissocia a palavra do elemento melódico, todos os sons são caracteristicamente musicais, uma musicografia horizontal.

O acompanhamento instrumental, inicialmente rítmico, vai seguindo uma evolução melódica — das imagens motrizes da alocução verbal e melódica passam-se a imagens motrizes de execução gráfica (neumas) — esses grafismos permitem a execução de núcleos celulares diferenciais, portanto não-repetitivos.

Da memória auditiva (incidentemente repetitiva) passou-se à memória gráfica (preferencialmente diferencial).

Mas deixemos a psicofisiologia histórica da música ocidental e então, já advertidos, vamos centrar-nos na sua maturidade.

Saber de que forma o repetitivismo esteve presente num estádio musicográfico evoluído da música ocidental, cristã, medieva: do cantus firmus ao moteto.

No século XIV o moteto é isorítmico e nos «virelais» de Gilhaume de Machaut predomina um quase silabismo repetitivo, que a grafia individualizada diferencia de forma singular.

O canto gregoriano (uma mescla interelacional de música egípcia e judaica) consiste em 2 coros que se respondem numa técnica conhecida por antifonia, a qual subentende diversas repetições de frases frequentes.

No «Kyrie» predomina o esquema: AAA-BBB-AAA e por aí adiante...

O «ground» (ostinato) consiste num baixo contínuo com construção de coplas, em grande simetria melódica.

O rondó é uma forma musical em que a frase principal (refrão) é repetida ad lib.

Nas chacones, que vem da ciacona italiana, a copla tem a duração do refrão (ABACADA etc....) em que A é o refrão, e o mesmo tema sofre variações e amplificações, tornando-se exponenciais no século XVII, pré-barroco.

Aqui, no basso continuo, há variações marcadas nos compassos, sobre uma cadência obrigatória que iria ser a maravilha rítmica da música de Bach.

Na produção de Eno «*Three Variations on the canon in D Major by Johann Pachelbel*» dirigido e arranjado por Garvin Bryars, joga-se, em termos Da-Da, com sequências, ostinati, alterações periódicas.

A teoria dos isomorfismos revela-se nos «festões» de Mozart, uma forma de acompanhamento aparentemente repetitivo.

Anteriormente é a forma rondó, consagrada nas peças de Couperin, que assegura o formalismo repetitivo.

Bach no «*Concerto Brandeburg* n.º 1», o movimento final é em forma de rondó.

Também Mozart, no concerto para violino, finaliza com um rondó.

A *patética* de Beethoven segue formas repetitivas do rondó, na final.

Também na final da «4.ª *Sinfonia*», Tchaikovsky usa a forma rondó, bem como a final da «*Sonata para dois pianos e percussão*» de Bartok.

As sonatas de Mugio Clementi, que se diz ter genialmente antecipado Mozart, *opus 43-2* e *opus 14-3*, usam o rondó em perfeição.

A parte final da estrutura «sonata» transposta para a sinfónica, usa habitualmente esquemas repetitivos, sem excepção.

A «chaconne» dos franceses dos séculos XVII e XVIII ou do alemão Buxtehude (em mi menor para orgão) subentende um formalismo repetitivo.

Aliás, no orgão, a nota de pedal é sustida por muito tempo.

Se observarem, caso muito curioso, o «*cantus firmus*» no tenor da obra para orgão de Manuel Rodrigues Coelho (século XVII), lembramo-nos, de imediato, de Terry Riley não apenas na sintaxe repetitiva, mas também no próprio timbre resultante.

A estrutura musical «passacalle» recorre à sistematização repetitiva.

Todas as passacalles desde Bach, ao «*wozzeck*» de Berg (acto I) até ao «*Pierrot Lunaire*» (noite n.º 8), Purcell, Widor, referem repetitivismos.

As figuras ostinati de Carl Orff são famosas e tiveram larga repercussão no formalismo repetitivo contemporâneo.

Obviamente que o trauma cultural cristão, substracto da civilização ocidental, adversário feroz do repetitivismo formal, foi sendo contestado ao dobrar o século XIX.

A repetição contemporânea, em música, altera as noções impostas, moral e severamente, pela musocracia eclesiástica:

Ela é não-direccional (não tem uma finalidade), coordena zonas de passagens diferenciais, como diz Caux: é o enunciado da repetição que dirige a música e não a intelectualidade do músico.

As máquinas de mecanismos desorganizados de Tingelli, que repetem ciclos cinéticos, são um exemplo plástico concomitante ao repetitivismo minimal.

Viu-se que quer o repetitivismo quer o minimalismo foram submergidos na macro-estrutura das composições, a culminar no romântico Wagner.

O «Bolero» de Ravel pode ser tido como uma apoteose da repetição. Mas, já se afirmou, o conceito de repetição em Ravel é clássico e diverge do implícito na *m m r*; Ravel submete o leitmotiv ostinato a uma regra generativa modal — na *m m r* não se obedece a padrões generativos.

A repetição surge de contiguidades minimais.

A obra «*Night Music*» de Richard Maxfield é uma reflexão sobre a noite e os seus sons repetitivos. Com técnicas supersónicas o repetitivo resulta da interacção de um osciloscópio e dum tape record, em «sub audio» (pulsação subliminal que o autor inventou).

«*It's gonna rain*» de Reich, gravado em dois canais, recusa qualquer genealogia ocidentalista. «*The Lost Jockey*» filia-se em Reich...

Em «*I of IV*» de Oliveros a amplificação tonal e a «tape repetition» contribuem para uma dinâmica mudança de timbres.

Em «*She was a visitor*» R. Ashley divide o coro por secções de fonemas, sustidos suavemente, como a respiração.

Meredith Monk na sua «*Dolmen Music*» aceita sintaxes repetitivas tonais em confronto com vocalizações patológicas, senão histéricas.

A teoria dos «isosonics» de Subotnick de «*Touch*» refere que as anatomias musicais são poucas e simples (minimalismo electrónico) mas o repetitivismos figural ganha na supremacia dos ritmos computarizados.

Muito longe ficou a ordem anti-repetitiva da música ocidental após o impressionismo: hoje o músico tem a liberdade de repetir porque tem a liberdade de compor e tocar para além dos cânones tipificadores da Igreja.

Repetir, disse Deleuze, é subverter a Ordem.

Nós prosseguiremos, e a música minimal repetitiva justifica-se pela própria musicologia ocidental.

É preciso descobrir a beleza das ondas que repetidamente beijam a areia nas praias, ouvir o seu marulhar, saber ouvir, sentirmo-nos dentro da espuma que cumula o mar azul e desmaiarmos na areia. É isto *m m r*... acordar... voltar a ouvir...

3.

TAG NAS MM MM RR

O princípio do «cantus firmus» remeteu ao século XII e aos alvores da polifonia — o teor repetitivo das figuras ostinati prolongou-se principalmente em outras formas musicais europeias: o moteto, o rondó, a chacone e a passacaglia — demos exemplos elucidativos e verificamos não se ter perdido definitivamente tal formalismo.

Reconhecemos uma série infinita de tipologias etnomusicológicas que preponderantemente ressurgem na estética *m m r*.

Poderia então parecer que a *m m r* fosse o resultado simples, mas lógico, de diversos fenómenos planetários da repetição que iriam confluir numa tipologia musical que reporia, combinaria, usufruiria essas fenomenologias sem mais alguma espécie de intervenção musicográfica ou tecnomusical.

Como dizemos que o jazz provém duma estreita interpenetração das musicografia e instrumentação europeias com o logos tecnomusical dos negros africanos, situando esse terreno relacional nos E.E. U.U., poderíamos dizer que os formalismos repetitivos se disseminaram pontilisticamente numa nova forma musical e teriam dado lugar à *m m r*.

Mas seria apenas a parcialidade duma verdade musicológica.

Como forma de música contemporânea houve a intervenção dum meio: a electrónica — não apenas a electrificação que transmutou o jazz desde o início do século, nem somente as descobertas que levaram à música electrónica própriamente dita, mas antes o uso de *tecnologias avant garde* (TAG) que serviram de conciliadoras entre, por exemplo, um guizo e um computador, para um jogo de repetições.

A *m m r* é do após guerra. Só nos anos 60 vimos a execução de uma ou outra peça que «a fortiori» seria minimal repetitiva.

Nos anos 60 começou a germinar esta tipologia, mas só nos anos 70 arrebatou triunfalmente a simpatia dos amadores.

Normalmente no fim de 70 os amadores de rock estavam em overdose de comercialismo e de mediocridade (com créditos positivos para certa new wave, certa cold wave e revisões do rock cyborg) e os amadores de jazz pasmavam perante a capacidade de sobrevivência do jazz (com admiração pelas formas de fusão do jazz etno e pelo neomelodismo que cada vez mais desprezavam a própria noção de jazz).

Também a música erudita acústica penetrava os ouvidos auxiliada pela tutoria do Estado, com conotações retro.

As músicas etnológicas invadiram os espíritos depois do fim do colonialismo primário que, por sinal, os portugueses levaram até aos limites.

A *m m r* aparece neste enredo crítico (afinal toda a música está sempre em crise) e conquista adeptos de todos os quadrantes.

A música electro-acústica, demasiado abstracta, difícil, mas lentamente, vai sendo conhecida.

Por certo que iremos ter uma inflacção, ou já estamos a ter, de pseudo *m m r* — espero que este livro permita ao leitor distinguir o trigo do joio como um admirador de pintura gestual saiba destrinçar um Tobbey duma borrada histérica colorida...

Vamos então ao enunciado:

Não custa nada levantar umas linhas de história de música electro-acústica e da explicação das suas principais tipologias.

Em 1906, Thaddeus Cahill exibiu o «telharmonium» um dos primeiros instrumentos de música produzida electricamente.

Em 1920 divulgou-se o oscilador, um equipamento gerador de sons eléctricos, de De Forest.

Laurens Hammond oferece aos músicos em 1928 o seu orgão eléctrico, e o francês Martenot é brindado com composições eruditas para as suas ondas sonoras electrónicas o que havia acontecido com o «Theremin» controlado por movimentos do ar e com o «Trautonium» instrumento musicograficamente complexo.

As descobertas multiplicam-se e as patentes registam-se, e nenhum músico/compositor contemporâneo se eximiu a escrever música electrónica ou electro acústica.

Como principais tipologias praticadas:

a) Música concreta: música que parte directamente da matéria sonora natural através da captação por microfone (os sons preexistentes podem ser desde uma gota de água a um cluster num piano de cauda) — Ex.: *«Etude aux chemins de fer»* de P. Schaeffer.

b) Música electrónica — parte de sons criados artificialmente «in vitro» e estruturações paramétricas de sons sinusoidais (os sons puros sintéticos) — Ex.: *«Bohor»* de Xenakis.

c) Música para gravador (tape) — usa os sons passados na fita de gravação e utiliza as diversas potencialidades em jogos de inversão, progressão ou sobreposição. — Ex.: *«Music for tape»* de V. Ussachevsky.

d) Música mista — que, simultaneamente recorre às tipologias *a*) *b*) *c*). — Ex.: *«Shanti»* de J-C Eloy.

e) Música acusmática — que designa que a fonte sonora não é perceptível nem presente: rádio, play back, telefone, silvos electrónicos de aparelhos electrodomésticos. — Ex.: *«Jeïta»* de F. Bayle.

f) Música electrónica «live» — música que é produzida ao vivo normalmente em aparelhagem transportável (sintetizadores, mini-computadores) — Ex.: *«MEV»* do grupo electrónico de Roma.

g) Também referiremos, dada a enorme importância para as *mm mm rr* a música electro-acústica improvisada ao vivo, ou em estúdio.

Ex.: *«Digital piano music»* de Richard Teitelbaum.

Bom, é óbvio que estes sistemas de realização inventariados, conhecem subsistemas e seria infinito abrir uma alínea para cada tipo específico de criação de música electro-acústica.

Vamos então reflectir, previamente, sobre uma estética «esquecida»: a *música de cinema* que trouxe adventos tecnológicos de suma importância para a *m m r*:

Em primeiro lugar o facto de a banda sonora dum filme consistir no registo directo sobre a mesma banda de acontecimentos sonoros (vozes de actores, simulações ecológicas, invenções electrónicas) e também pela complexidade das sincronias som/imagem.

A música de cinema originou diversos formalismos de repetição a partir destas tecnologias específicas: que, não é paradoxal, reorganizam formas por nós apontadas da música ocidental em estilismos mistos de música vocal, música concreta, música acústica, ruídos: a antifonia, cantus firmus, ground bass, leitmotiv, ostinati, pas-

sacaglias, como uma dança lenta em ritmo triplo, tessituras cruzadas, etc....

Grandes músicos de cinema usaram estes recursos com inaudita sabedoria psicofisiológica: Elmer Bernstein, Irving Talbot, Alfred Newman, E. W. Korngold, Franz Waxman, Max Steiner, Alex North, David Raksin, B. Herrman, E. Morricone ou John Williams...

Remeto o leitor para o meu livro «Musicónimos» (teorias musicais contemporâneas), «Anarqueologia do Jazz», «Rock/Trip I e II» e para os volumes II, III e IV, a executar, desta obra, bem como ao escrito posterior «cinema aural» sobre música de cinema. (in: *Musalogias*, músicas funcionais).

Agora sim, podemos já abordar as tecnologias avant garde (TAG) na *m m r* — afinal, neste capítulo estive a esboçar as plurímas tipologias e tecnologias que a subscrevem ou nela estão implícitas.

Será uma espécie de léxico que o faremos:

variações de amplitude — produz tremolos ou diminuições no tempo musical.
band — uma série contínua de frequências.
ruído colorido — um ruído com variações de frequência.
digital to anolog converter — torna o som contínuo.
envelope — o halo sonoro que vai desde o início dum som até ao seu desaparecimento.
equalizer — equalizador de frequências.
frequência modulada — produz os vibratos (Hz é a unidade de frequência).
groove — fazer tocar um computador como instrumento convencional.
inharmonics — componentes de frequência que não são harmónicos da fundamental.
altifalantes (loudspeakers) — aparelho que transforma um sinal sonoro num sinal electrico e o reproduz transformado.
barulho, ruído, noise — som sem pitch.
pulse wave — sucessão regular de sons.

reverberação — aura contínua de sons.
sequencer — reprodutor dos ciclos de voltagem.
tom — som contendo uma frequência.
sequer wave — onda sonora simétrica.
transient — som transitório, irrepetido.
digital — recolha quantitativa de informação directa por «bits».
phasing — glissando de frequências.
ring modulation — produção de som cintilante e metálico.
tape delay — efeito de retardar a banda magnética.
delta sound — som crescendo decrescendo

Também podíamos estender este léxico ad infinitum. A sua presença neste ensaio é apenas para quando o amador de *m m r* defrontar informações técnicas que usualmente vêem nos textos de capa de discos ou nas críticas, poder compreender a sua funcionalidade.

Reitero também o conceito «minimal» nesta tecnologia electrónica: é que a música repetitiva usa tecnologias minimais avant garde, sob pena de se, porventura, se embrenhar em sistemas complexos tecnológicos deixar de ser *m m r* para ser música electrónica ou electro-acústica abstracta.

Frisei, devidamente, a musicografia dodecafónica ser usada pelas *mm mm rr* apenas como unidade sintagmática, caso ela se alargasse a um regime total de composição não só o repetitivismo seria impossível como o minimalismo seria irreconhecível.

O «film soundtrack», como medium criativo conheceu fabulosas fenomenologias repetitivas em Norman McLaren.

Em «*a rainbow in curved air*» ou «*Tehillim*» (Riley e Reich respectivamente) o elemento electrónico não é fundamental, mas as técnicas de registo e reprodução abraçam sofisticados recursos electrónicos.

A voz atmosférica (com efeitos de amplificação) resulta da combinatória entre regimes vocais e texturas electrónicas, na obra «*Einstein on the beach*» de Glass.

Subotnik em «*Four Butherflies*» usa o sequencer e o micro dentro dos instrumentos (recurso concretista) e violinos estratosféricos.

«*Sister Ray*» dos *Velvet Underground* usa a fuzz box para distorcer todos os sons.

O «*Aoxomoxoa*» dos *Grateful Dead* recorre a modulações e tape delay e foi feito sob auspícios de Terry Riley.

O som, em Robert Fripp, torna-se independente do gesto do guitarrista, tal a redundância de efeitos electrónicos.

Os «Sound dramas» repetitivos em *Pink Floyd* são produzidos em efeitos de dispositivos sonoros especiais.

Em «*slow dance on a burial ground*» de S. Mantagne inter-relacionam-se sintagmas de música norte africana e música de computador, esta sob auspícios de David Behrman.

Riley em «*Persian Surgery Dervishes*» utiliza o orgão com tape sistem.

O «*Four Organs*» de Riley, quatro sons simultâneos em phasing (orgãos em timbre uniforme com sustain de tons).

Glass usa o repeat bass em mínimas («*Dance piece*»).

«*Dorian Reed*» uma obra inicial de Riley usa time delay em 2 tapes.

«*Drumming*» de Reich concebe a posição espacial dos loudspeakers no auditório.

Robert Moran prepara o piano com estruturas de sustain, em macrotemporalidade.

«*Come out*» de Reich (1966) duas linhas idênticas são gradualmente alteradas em efeitos de feed-back.

Sol le Witt, da minimal-art, inspirou toda a música repetitiva americana, ont dit.

Guy Reibel distingue entre escrita acusmática (como investigação/ recherche de dispositivos electrónicos — cortes de sintetização sonora e módulos diversos) e acústicos (cortes sonoros imaginados directamente para a circunstância instrumental acústica).

John Surman recorre frequentemente ao sequencer para alteração automática das frases melódicas.

Brian Eno combina efeitos de tape com a mais diversificada parafernália electrónica para obter uma música ambiental repetitiva.

Robert Fripp preferiu obter os efeitos electrónicos (que seriam obtidos em dezenas de pedais, chorus, delay, octave filter, mixer, sequencer, portamento, etc...) num dispositivo a que deu o nome de «Frippertronics» (dois gravadores em loop) e que lhe garante não só um timbre singular, como especialíssima estrutura.

Steve Hillage foi dos primeiros guitarristas de rock a usar guitarra sintetizada, um instrumento híbrido de guitarra e sintetizador mais tarde divulgado no mercado pela firma Roland e que permite repetitivismos.

O sampler, numa geração posterior aos sintetizadores, pode recolher amostras sonoras minimais (vozes, gotas de água, zumbidos, etc....) e estruturá-las em repetições.

Também o aparelho electrónico «neuronia Omnivoila» de Bley/Peacock suscita possibilidades de repetição minimal (1971).

O tape delay permite a Lacy ou Gibson ou Surman (saxofonistas) dialogarem com o seu duplo ou o seu triplo, enquanto improvisam.

Os exemplos são excessivos, contentemo-nos com estes.

As manipulações informáticas substituirão as nossas manipulações manuais — aqui não é a soma de unidades sonoras (fraseado) que faz a composição, mas sim estruturas minimais de informação.

Em «*Poppy Nogood and the Phantom Band*» Riley usa o orgão em re-recording e um «time-lag accumulator» permite produzir um eco de altura e duração controláveis.

Mas «*Erda*» de Schwartz vai mais longe, é um ponto tecnologicamente mais alto em toda a música minimal repetitiva: variações numa longa trama de granulações, grupos de células melódico-rítmicas que vão da direita para a esquerda, sequências num espelho celular, o todo ordenado por pequenas sequências — isto é música electrónica.

Mas acabemos este capítulo TAG MMR com um texto controverso, utopista, mas que situa o músico Terry Riley perante a Tecnocracia actual:

«Todas as guerras deviam acabar / Todas as armas consideradas fora-da-lei, os humanos derretê-las-iam e o metal seria devolvido à Terra / O Pentágono esvaziado e as paredes pintadas de violeta,

amarelo e verde / Todas as fronteiras suprimidas / Interdito o massacre dos animais / Manhattan seria uma pradaria e os infelizes da Bowery podiam dar livre curso às suas fantasias, ao sol, e serem curados / Poderíamos nadar nos rios cintilantes, sob o céu azul, raiado somente pelo fumo dos insensos das novas fábricas / A energia das armas nucleares desmontadas forneceria gratuitamente o calor e a iluminação / A saúde do mundo seria restabelecida / Ao longo das autoestradas desimpedidas nasceria uma abundância de legumes, frutos e grãos / Juntaríamos as bandeiras nacionais para fazer dosseis coloridos, sob os quais os políticos teriam direito a representar jogos teatrais inofensivos / O conceito de trabalho foi esquecido».

III PARTE

ANTROPOMUSICOTIPOLOGIA

I.

MÚSICA REPETITIVA AMERICANA

Se estivesse a escrever um ensaio sobre música impressionista seria obrigatório citar Claude Debussy, se fosse acerca da música contemporânea de percussão não podia jamais excluir as Percussions de Strasbourg, se me dedicasse ao Free-Jazz não omitiria John Coltrane, se referisse a ópera romântica Richard Wagner estaria num índice elevado de informação... enfim ao falar de *m m r* escolhe-se como escola mais importante a dita «música repetitiva americana» — tão importante que diremos ser a espinha dorsal do repetitivismo minimal contemporâneo — até que há musicologias que a consideram como exclusiva e única representação deste género.

Não me parece correcto já que, como vimos, as noções quer de minimal» quer de «repetitivo» surgem em diversas frentes da música contemporânea.

Uma coisa é certa, porém: a escola repetitiva americana é chefe--de-fila, é ponta da vanguarda, é o mais significativo estilo de *m m r*: e os quatro nomes de La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley e Phillip Glass são decisivos e universalmente representativos da *m m r*.

Há Ashley, como grande impulsionador, mas é menosprezado.

Vamos então ver a «música repetitiva americana» cientes que é exponencial em relação a qualquer outra tipologia de *m m r* e que é a única já considerada como erudita, académica e, além do mais,

avidamente assimilada à música ocidental, o que se viu ser um equívoco musicológico tão grande como considerar Charlie Parker músico ocidental.

A América é um labirinto de etnias e de culturas, a assumpção de ocidentalidade é um artifício, uma ficção, ou então Ocidente significa Tecnologia Capitalista e o Japão seria ocidental. Certo é pouco sabemos do repetitivismo contemporâneo na União Soviética, mas não é por má fé; é apenas porque os canais de informação que nos chegam daí são travestidos de folclorismo, marcialismo ou solenidade, como se lá nem o experimentalismo fosse autorizado, o que não é verdade...

Deve-se ter verificado que Reich, Riley, Young e Glass foram os nomes mais referidos até aqui, bem como as suas obras.

Temos que, primeiramente, assumir o que dissemos sobre serem os E.E. U.U. um painel de aculturações:

Vamos rever: no pensamento do século XX nomes como Susuki, Alan Watts ou Krishnamurti aparecem em grande plano nos Estados Unidos a conduzirem uma certa metafísica de cariz zen ou budista ou apenas orientalista.

Estes pensadores, proliferamente distribuídos pelo mundo não representam de forma alguma a ocidentalidade como o fazem um Walter Benjamin ou um Althusser ou um Ionesco.

Ideologias deles derivadas fundamentam um misto de orientalismo com o positivismo capitalista americano.

No cinema os ingleses Chaplin e Hitchcock consagram-se na América e os nomes bem sonantes de Romain Polansky ou Milos Forman teriam sido obscurecidos na cultura donde são provenientes (Europa Oriental).

No Jazz, não fosse o jazz afro-americano, Steve Lacy ou Getz são de origem russa e John Tchicai é negro dinamarquês!

Os escritores de ficção científica Silverberg ou Ballard ou Arthur C. Clarke são europeus realizados no Novo Continente.

Os grandes cientistas do século (de Einstein a Oppenheimer) são oriundos da Europa, mas a ideologia zen de Cage é importada do Oriente.

Figuras da cultura pop como Fu Manchu, Tarzan ou Charlie Chan são imaginadas no ocidente, mas referem as civilizações orientais ou africanas...

Os bairros chineses (Chinatown) constituem um número maioritário em cidades americanas e a tecnologia japonesa contemporânea consiste na aplicação dum sistema industrial americano com mão-de-obra japonesa. Na música não é de desprezar este factor: Korg, Roland ou Yamaha são marcas registadas de instrumentos electrónicos musicais (ou aparelhagem), que se difundem planetariamente, vindos do Japão, com a mesma significação de marcas concorrentes norte-americanas como a Arp ou a Moog...

Da mesma maneira que genial compositor Toru Takemitsu ao escrever peças seriais para oboé faz música ocidental e La Monte Young ao compor ambientes para um só som sinusoidal está mais próximo do conceito budista de música que de Telemann, barroco ocidental.

Grande número dos músicos de Hollywood, supra citados, são emigrantes dos locais mais diversos — querer reduzir toda a expressão planetária ao termo ocidentalista não é uma verdade histórica — Spencer já há muito anunciou a queda do Ocidente, Hegel o fim da Arte (ocidental) e Nietzche a morte de Deus dos ocidentais... e Bakunine aboliu todas as fronteiras...

Música Repetitiva Americana? Sim: porque localizada nos E.E. U.U., uma acepção puramente geográfica... é assim que aceitamos o conceito de «americano» como eu aceito que nasci em Portugal, qualquer coisa que pode pouco significar em relação à música que oiço e sobre a qual escrevo e toco, sem nacionalismos...

Dei como composição, convencionalmente, iniciadora do movimento da *m m r* a obra de Cage *4'33"*, porque a repetição divide igualmente factores temporais semelhantes e consideramos ser o silêncio uma unidade minimal, a unidade minimal por excelência em música.

Na «Logique du sens» (pág. 386) Deleuze pensa que «a psicanálise nos diz que somos doentes da repetição» — a verdadeira repe-

tição dirige-se a algo singular, impossível de modificar-se e diferente, sem identidade.

Ora o silêncio não tem identidade... uma pura repetição seria totalmente redundante (100 %), sabe-se pela Teoria da Comunicação, e não daria qualquer informação — assim o mínimo de informação é o silêncio.

Outra obra definitivamente marcante e concebida por processos de saturação da música erudita ocidental (diferentes dos casos que veremos posteriormente) é *«She was a visitor»* de Robert Ashley:

Um declamador profere inalterada e infinitamente o enunciado *«She was a visitor»* de tal forma que essa *voz* pode ser programada num computador com capacidade de fonação, ou num sampler.

Um coro, dividido em secções especializadas fragmenta silabicamente a frase e atomiza-a até um «pathos» final.

«She was a visitor», um dos exemplos mais notáveis de *m m r* seguiu, como disse, conceitos de música erudita contemporânea, não pretendendo formar escola e mantendo-se à margem da repetitiva americana; Ashley é um compositor de música electroacústica; assim como Cage uma figura da música experimental.

Já decididamente capo di scola é Steve Reich.

«It's gonna rain» consiste na repetição exaustiva da frase com truncagens de tape — a composição consiste em fenómenos correlativos à composição cinematográfica; uma espécie de habilidosa montagem com as palavras.

Mais rico e significativo é o tema *«Come out»* de 1966 — seis rapazes foram presos em Harlem num confronto com a polícia, Daniel Hamm de dezanove anos de idade, descreve o massacre sofrido no distrito 28: «A polícia teve de limpar o local e soltava apenas os que sangravam visivelmente». Hamm magoou-se a si mesmo para ser levado para o hospital: «I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood *come out to show them»*.

A parte da frase «come out» desenvolveu-se assim:

come out (canal 1)
...... phasing .... to show them
come out (canal 2)
To show them

A decomposição silábica e fonética segue um processo minimal repetitivo por excelência.

Reich seguiu então estas vias traçadas em *«it's gonna rain»* e *«come out»* e assumidamente instituiu a escola repetitiva americana.

Outro grande nome foi Terry Riley: sobre ele disse Lukas Foss: «olhem o azul do céu; passado algum tempo voltem a olhar; terão a impressão que é o mesmo e, no entanto mudou».

Depois de ter praticado improvisação (com Pauline Oliveros, entre outros), em 1960 encontra Young com o qual estuda problemas de tape e repetição de frases musicais. Na «Pigalle» toca com David Allen e cria *«Olson III»* para orquestra e coro de crianças. e *«Poppy Nogood & The Phantom Band»* — musico aberto a influências, como solista Riley escutou as frases obsessivas de Coltrane, e deu grande atenção às músicas do Bali e da Índia.

Adepto do yoga e das posturas meditativas Riley foi idolatrado nos meios ditos «ecológicos» que por toda a América, mesmo depois na Europa, se disseminam num «underground» pressupostamente a-político, e invadiu rock com a sua ideomusicologia.

Os *«Keyboards Studie»* consistem em numerosos cruzamentos de frases repetitivas.

Riley, diferentemente de Reich e opostamente a Ashley, introduz a improvisação nas suas composições o que o levou a ser acusado de lubricidade psicadélica — chamavam à sua música, nas academias, de «drug music».

A sua obra progrediu para um estilo muito pessoal e permitiu a enorme projecção da estética *m m r*.

Mais desconhecido, mas com uma dimensão maior que todos os demais, está La Monte Young: Místico, panteísta, filósofo, foi ele o grande inspirador da tipologia *m m r*.

Beneficiou, e o facto foi decisivo, da crítica beneplácita de Dieter Schnebel (um compositor/teórico da estatura dum Nono ou dum Kagel) que, apaixonado pelas concepções de Young as aproveitou para a formulação duma nova filosofia da música.

Na verdade a obra de La Monte é muito mais significativa na sua conceptualização que nas execuções de ordem técnica.

É com fenomenologias banalizadoras do hipertecnocracismo ocidental que ele trabalha,

A sua música é uma verdadeira clivagem longitudinal na Filosofia imperante,

A percepção sensível é uma revelação natural, génese das diversas modalidades — o conhecimento musical encontra-se dividido entre a escrita e prática, ora Young funde-os, une-os numa só realidade, a da acção, imanente a esses preconceitos.

A verdade que procura Young, vinda das filosofias orientais, pode ser musicalmente construída por todos nós.

A repetitividade desses ínfimos pormenores, o despojamento das teorias sufocantes que a música ocidental foi erguendo como monumentos, pretende um regresso absoluto à consciência — não admirem mais a arte do gigantismo burguês olhem e oiçam um pequeno regato a passar entre margens de flores...

Irei situar, re-situar, La Monte Young nas músicas minimais repetitivas ambientais (III 2.).

Deixemos as «*Dream Houses*», a utopia da música infinita realizada nessas pequenas casas onde se ouve La Monte Young e voltemos para outro alumni da repetitiva americana:

Philip Glass.

Glass é o mais formalista de todos — ligado ao happening, ao teatro, às artes plásticas, ao cinema underground ele é um representante, diríamos laico, da religião repetitiva.

Homem positivo, materialista, na linha das escolas plásticas minimais.

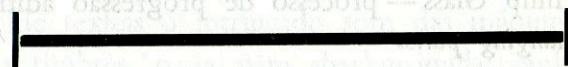
Usa a regularidade em contextos semi-electrónicos, fraseologias do rock ou de músicas exóticas.

Paul Griffiths refere as suas composições «*contrary motion*» em que processos cumulativos em texturas homogéneas se desenvolvem com rápidos eventos.

Escrito para orgão eléctrico (tal como *Music in Fifths*» para ensemble) consiste na repetição de subtis repetições em contínua revolução melódica, pigmentado de miniaturais sonoridades. Lembremos os clusters-obcessivos.subtis-repetitivos de K. Goeyvaerts na «*Litanie 1*» para piano, émulo minimalista europeu.

O conceito actual de performer (o indivíduo que actua plasticamente num espaço concebido como ecologia artificial e recorre ao bailado, à mímica, ao teatro, à declamação, às posturas da ginástica ou do yoga) está inerente à música de Glass — o intérprete de Ph. Glass em «*Two Pages*» não é apenas um músico ele é um performer na acepção radical e vanguardista em cima descrita.

Dominique Avron em «L'appareil Musical» debruçou-se sobre as musicas repetitivas, dizendo que elas eram um contraponto ao «tubo», fenómeno de audição repetida na rádio comercial para impingir um produto.

A composição *1960* «*N.º 7*» de La Monte Young indica simplesmente «para suster durante um longo período».

Os grandes compositores americanos aqui citados não são únicos — sabemos de experiências colectivas em repetitivismos nas Universidades Americanas (não apenas de música).

O músico Glenn Branca, em «*the ascension*», usa o repetitivismo de modo brutal, muito hard, despossuído da filosofia enebriante dos mestres, para 6 guitarristas, mas de elevado teor estrutural.

Poderemos, graficamente, sintetizar as diferenças entre os «quatro grandes» da repetitiva americana:

La Monte Young: «Theatre of eternal music» (som contínuo de altura constante) variações subtis:

(linha do horizonte) Notas dispersas
Nota contínua

Terry Riley — repetição submetida à inspiração do improvisador de *«secrets de la vie»,* para cinema:

Unidade Melódica (reflexão de imagens)
Duplo no Tape

Steve Reich — processo de progressão gradual *Violin Phase*

(aditivismos) Fase modal
Decoração

Philip Glass — processo de progressão aditiva em *«music with changing parts»*

Unidade ritmica (intertextualidades)
Frase melódica

Suma: L. M. Young é pelas longas durações, nas «mistic houses» substitui a lamparina sempre acesa por um som interminável. Riley,

inspirado no modalismo oriental, via Coltrane, e na repetitividade primária das composições do rock progressivo, escolhe um modalismo minimal. Reich é um inventor de dispositivos sonoros e de alterações imperceptíveis, duma complexa contiguidade de minuciosas regularidades harmónicas. Glass é estruturalista.

As estruturas melódicas alteram-se por um processo de adição estrutural / minimal, como na construção duma palavra, ou de várias palavras, provenientes do mesmo étimo.

A música repetitiva americana formula a tese do infinitamente finito...

2.

MÚSICA REPETITIVA AMBIENTAL

É facto comumente assente que sons sonoros de fundo, repetidos, se tornam como que inexistentes:

por exemplo, num jardim, as estruturas sonoras repetitivas entoadas pelos pássaros criam um ambiente desde logo conotado como «jardim».

No mar, o marulhar repetitivo das águas é esquecido, mas sabemos que estamos na costa, só aí existe esse som.

Numa fábrica de texteis o intrincado som das máquinas, de diversos ritmos ou timbres, passa para «background»; embora a gente o oiça ele perde-se como um envolvimento sonoro aparentemente natural.

Mas dois gritos na noite, interrompendo o crepitar das cigarras e os ruídos repetitivos nocturnos, destacam-se de imediato, alertam o nosso sentido auditivo.

Hoje estamos rodeados de múltiplos sons que se repetem, eco-sistemas sonoros.

Eu, por sinal, odeio o batimento das máquinas de escrever, irregular, o despertador que violentamente me acorda, o ruído triste dos autocarros com as mudanças de velocidade, as travagens, os ralentis.

Mas adoro os sons vertiginosos dos carros de corrida que criam uma atmosfera sonora plena de emoções, perigos...

Uma das coisas que não esqueço era o silêncio ambiental que pairava em Waina Pichu, um pico que fica acima 300 m de Machu Pichu nem, opostamente, o barulho infernal, acumulativo, ao atravessar o Viaduto do Chá em S. Paulo.

Uma trovoada cria sons aleatórios, irregulares, inesperados, não é som ambiental, antes um acidente climatérico perturbador.

Serão conotações subjectivas, mas todos estamos sujeitos a estes envolvimentos sonoros.

Eu coloco os meus discos «*environements*» (uma bela colectânea de sons naturais) como apaziguadores de estados emocionais e elevo-os à dignidade de qualquer outro disco de música concreta que possuo — ainda mais: costumo ouvir música electrónica ou música acústica contemporânea como música ambiente, um quantum de sons musicais que me rodeiam e que transformam o meu status (tenho eleitos: «*Domaines Musicales*» de Boulez, «*Mantra*» de Stockhausen, «*Heterophonie*» de Kagel, «*Rara*» de Bussoti) — já outras obras como «*Laborintus II*» de Berio ou «*Prozession*» de Stockhausen exigem que eu os oiça no detalhe, no pormenor. É que estas peças são definidas especialmente pela minúcia de diferenciação sonoras, como o jazz, e aquelas consistem numa fantástica generalização do devir musical, leptologicamente concebido.

A minha memória auditiva distingue Londres de Paris, Lisboa do Porto, Casablanca de Marrakesh, Tóquio de Kuantzu.

No cinema aprendemos, com os seus grandes músicos/sonoplastas que uma mesma imagem (um grande plano dum adolescente) provida duma musica (valsa) nos situa num ambiente radicalmente diferente daquela que é subentendida por um batuque africano...

Há milhões de perspectivas cuja análise empírica (não informática) nos levaria à definição de música ambiente.

Música ambiente será aquela que, pela repetição *r* vezes, nos coloca num estado afectivo singular, (v.) Bill Nelson de «*La Belle et la Bête*», Michael Nyman em «*Decay Music*»...

Peço a atenção para a forma como o cinema trabalha estas relações gestálticas entre a música e o indivíduo ou a colectividade, a ponto de sonoridades artificiais «western» nos colocarem num filme de cowboys, no deserto do Arizona onde, por sinal, não há música.

Após esta introdução ao conceito de musica ambiental, voltemo-nos para a música ambiental repetitiva ou eco-repetitiva.

Estamos cercados de sons que se repetem — os envolvimentos sonoros repetitivos eram naturais, até ao século XX.

Mas com a revolução industrial o som de fundo, que pertencia à Natureza, foi invadido pelo som das máquinas (mecânicas e, mais tarde, electrónicas) — não é ficção científica: escute o «silêncio» — sons do frigorífico, duma TV ao longe, dum veículo motorizado que passa, do avião a jacto, do ar condicionado...

Por isso a música teve a necessidade de recriar ambientes artificiais, esteticamente. S. Montague e «*slow dance*».

E a música minimal repetitiva serviu lindamente este propósito porque é talvez a única que pode ficar entregue a si mesma numa infinita repetição. Uma musicografia clássica não podia ser tornada ambiental ao ser executada — as obras de Wagner ou Bruckner, que são exageros na sua duração, não ultrapassam 12 horas.

A composição minimal repetitiva, sob certas condições, permite que se prolongue sem limites.

A «continua repetitio» é formulada na composição «*1960*», que Dieter Schnebel glorificou para a História de Música, do «guru» L. M. Young:

«*1960*» é uma expressão máxima do minimalismo e grande parte dos seus parágrafos (divide-se em parágrafos) inspiraram posturas musicais impugnadas a grande número de artistas, plagiadas

por outros, e presentes em diversos tipos de performances e happenings:

— 7 — um som que se perde lentamente (to be held for a long time) e insensivelmente é aumentado.

— 9 — o intérprete abre um envelope onde está desenhada uma linha recta, único musicograma.

— 10 — «deixe voar uma borboleta na sala, os seus movimentos guiarão a sua interpretação musical».

— 11 — Abre a tampa do piano sem fazer barulho audível e mima a interpretação (para David Tudor).

— 3 — Quando o público sair totalmente, terminou a audição.

— 6 — Os assistentes e o público entreolham-se...

— 15 — O intérprete executará recordações de músicas já tocadas.

Também a composição «*Arabic Numeral*» consiste em «impulsão — impulsão» executada em Colónia.

As «Dream Houses» pretendem um contínuo envolvimento sonoro, cantado de tempos a tempos (sons sinusoidais com canções de Marian Zazeela).

Pierre Naville em «La psychologie du comportenent» refere os hábitos manuais que foram gradualmente substituídos por maquinaria.

Não se trata, na música repetitiva ambiental, de apenas repetir, antes duma sequência dependente das condições do meio — a estrutura da situação ambiental está em primeiro plano e submete as unidades minimais repetitivas a feixes de estímulos, movimentos incessantes do corpo, com ajustamentos transitivos.

O cessar desses estímulos implica novo behaviourismo: adaptação, mudança. Não é impunemente que se ouve música ambiental.

O hábito reproduz uma reacção cada vez mais lenta e com uma maior economia de movimentos — predispõe à meditação.

Os músicos criadores de ambientes devem aprender não apenas a suster a nota mas também a deixá-la cair...

Um maior estado de consciência, reacção organizada, integrado num sistema de repetição, organizador.

Há dois tipos de música ambiental:

Periódica e não periódica — a nós interessa-nos, para este ensaio, apenas a repetitiva/periódica.

Quer Kagel, quer Stockhausen, quer Xenakis, e a ideia já veio de Scriabine, conceberam composições ambientais não-repetitivas.

Viu-se que foi La Monte Young o grande impulsionador das músicas ambientais repetitivas, com ideologias orientalizantes.

Desencadeou uma corrente de música meditativa que resultava da fusão de tipologias musicais (música erudita, jazz, rock) e posturas orientais, às vezes de carácter epidérmico.

«*Inside*» do flautista Paul Horn; «*Shakti*» de John McLaughlin; certos temas do grupo *Codona* e de S. Micus; «*Tapestry*» de Charlles Lloyd; «*ConsciencIousness*» de Alice Coltrate — normalmente assentando em repetitivismos ou gramáticas para-repetitivas (o grande Nana Vasconcelos). «Sonic Season» de Walter Carlos, os «*Synthetic sound fields*» de Eberhard Shoener ou o «*Magnetic Garden*» de Alvin Curran são obras de música electrónica minimal, onde organismos concretismos elementares se diluem e se reconstroem após a separação e a dispersão das suas células, através de sínteses.

Não quero aqui apenas classificar ou inventariar: a musicologia estabelece valores:

Organizou peças ditas «supra mentais» na India e Peter Hamel criou «musica para concentração» em obras importantes «*Dharana*», «*Dhyana*», «*Ananda*» entre outras peças exponenciais de minimalismo integral.

A constituição dum organismo sonoro complexo, como a música, repousa em interacções materiais e sobre as *auto-regulações* que daí resultam (mutatis muntandis sobre a ecologia de Paul Chauchard) é a auto-regulação, o seu princípio, que permite as composições para música ambiental.

A nova tecnologia electrónica «live» e para estúdio engrandeceu os valores da auto-regulação e o rock aproveitou o facto na música dita planante alemã (Kraftrock) que logo se tornou estereotipo,

vitimada por uma enorme pobreza ideológica, num nihilismo não-raro industrial a descambar na frieza mecanicista da coldwave (nomes: desde *Tangerine Dream* a Jon Foxx).

Uma figura notável veio alterar o panorama porque, com inteligência, deu mais crédito aos valores da música minimal americana que ao vedetismo do rock, onde por sinal deixou gloriosas produções.

Trata-se de Bryan Eno: um espertíssimo Tonemeister (engenheiro de som) que se ligou às grandes figuras do rock como David Bowie, Bryan Ferry (ele era membro dos *Roxy Music*) e tornou-se numa espécie de Midas, que tudo o que tocava, na mitologia grega, se transformava em oiro,

Mas a sua mais significativa intervenção foi junto à luminária Robert Fripp (leader e guitarrista dos *King Crimson*),

Eno aprendeu da repetitiva americana a trabalhar com recursos de tape (um, dois, três gravadores, em replay, playback, ritardando, acelerando, sobrepondo) mas ousou ir mais alonge: foi aos sintetizadores, é a vasta parafernália que só os músicos do rock dominavam (do mercado progressivo da electrónica: como pedais, câmaras de eco, computadores, samplers).

O «*Theatre of Eternal Music* de Young passou a shows pop de enorme massa de amadores. Enquanto Ranta usava técnicas de música concreta (tapes) ao apresentar o seu multi-media magical-meditative show — música repetitiva acusmática (não se viam os músicos), Eno desenvolvia uma escola fabulosa manipulando super-vedetas do rock.

O simples: uso de osciladores em uníssono cria uma aura de contiguidades minimais que só por si alteram toda e qualquer linearidade do discurso pop (oiça-se Hassell «*dream theory in Malaya*».

No «*discreet music*» um marco da nova estética ambiental de Eno, recorreu ao low play back.

Nos seus encontros com Fripp, e prefiro os duos «*no passyfooting*» e «*evening star*» Eno deixa solar Fripp naquele seu estilo admirável que veremos em III 3, e IV 8,, as repetições ora são homogéneas (exemplo: o echo repete tout court a figura) ora são heterogéneas (o tape-

-delay altera a figura) — mas estas repetições não são independentes (unidades da sintaxe) mas formulam o emocionante movimento da repetição (uma linguagem).

A linguagem de Hassell, solista de trompete, consolida-se lentamente e pode comportar as diversas intervenções de Eno (atrasos, regulações) até nos fazer chegar a um estado de consciência ambiental, um quantum de energia total.

Watson verificou, e é aplicado às sínteses ambientais de Eno, que «são frequência e recência que coordenam o movimento» — a frequência dum som cuja duração é mais e mais limitada chama-se recência, o que explica a persistência dum movimento e a desaparição de outros.

Poderia ter parecido elementar, um truque de ilusionista, esta concepção ambiental de Eno, mas Eno é ambicioso — escolheu Harold Budd, os *Talking Heads*, John Cage, Jon Hassell entre outros como campo de prática da sua estética... e frutuosamente.

Instituiu o que chama redundamente de «música para ambientes» como aeroportos, desportos, galerias de arte — uma espécie de «decorador» sonoro.

Laraaji, produzido por Eno, em «Ambient 3» (*day of radiance*) trabalha um Zither, espécie de dulcimer, tocado com baguettes de madeira, através de alteradores de frequência e conseguiu uma das produções mais belas do «nosso mestre Eno» (como diz Fripp). Música absolutamente definida no âmago do repetitivismo.

Já mais xaroposas são certas produções de Brian Eno com os «*cluster*», David Byrne, por certo aquelas muito submetidas ao melodismo pop alemão e estas comprometidas com uma etnomusicologia tecno-pop.

Mas nem só de Young e Eno vive a musica repetitiva ambiental:

Já em 1974 Robert Moran, nome menosprezado da música repetitiva americana, criava a obra «*Eternal Hour*» em Berlim, para 6 grupos vocais em inflexões ostinati.

Terry Riley não cansa de pedir para não se entrar em apreciações da estrutura musical, mas sim que a música apenas seja uma vibração simpatética ambiental.

Glass adere a uma sábia dramaturgia e no «*Music in 12 parts*» (que dura três noites) o som quer-se como um medium, um agora, o inesperado, sem convenções. Ph. Niblock trabalha sobre contínuos ambientais, numa notação exclusivamente numérica, em «*Nothing to look at*».

Creio ter esboçado os princípios da música ambiente, a função do repetitivo na ambiência,o o critério minimalista inerente e ter dado exemplos fundamentais de música repetitiva ambiente centrados sobre figuras e obras decisivas.

Nenhuma musicografia pode hoje ser completiva, apenas participa na formulação duma História da Música...

A musica repetitiva ambiental (ou eco-repetitiva), escolhe os objectos sonoros (minimalismo da frase, do som, da melodia, do acorde, do ruído, do espectro electro-acústico) e introspeciona-se para formular através da repetição um grupo de organismos constituídos por esses objectos sonoros.

É a distração, o esquecimento, como um sonho de força abstracta: é o júbilo da repetição.

3.

SINTAXES MINIMAIS REPETITIVAS

Chegou-se, finalmente, a uma tipologia musical independente duma definição generalizadora do minimal repetitivo: vou agora suturar linguagens não incidentemente minimais repetitivas mas que usam ou podem usar este regime de organização sonora, De duas formas: segmentos, belíssimos, de *m m r* que se encontram intercalados, cravados, adstritos em obras que estão fora da intenção *m m r* ou, segunda modalidade, obras isoladas de autores que são *m m r* mas sem filiarem o compositor/músico nesta tipologia musical — já demos exemplos notáveis ao falar de «*In C*» de Terry Riley e ao falar de «*She was a visitor*» de Ashley.

Portanto seria um levantamento absurdo e infinito, o de conseguir expurgar o minimal repetitivo do todo das obras musicais (que são milhares) contemporâneas e também era bico-de-obra julgar surpreender todos os temas ou todos os opúsculos *m m r* de autores alheios a esta Fenomenologia.

Por isso eu dei por título a este capítulo de «sintaxes minimais repetitivas».

«Sintaxe» quer dizer: (diccionário Synonymes Larousse) «construção que faz pensar somente no arranjo das palavras entre elas e na coordenação das frases e das ideias» e no Cândido de Figueiredo: «... relação lógica das frases entre si, da disposição das palavras e da construção das frases» — estas definições são da linguística, gramática.

Para este livro sintaxe quer dizer simplesmente o «arranjo das unidades minimais (frases, notas ou ruídos) como elementos dum discurso ou dum segmento de discurso» que se encontram numa relação periódica de repetição

Assim é mais importante fundamentar a sintaxe repetitiva que apontar, caso por caso, estruturas *mm mm rr* (a gramática também estabelece princípios de sintaxe e não pode de forma alguma citar todos ou quase todos ou muitos casos de sintaxe) — para isso há a ciência da musicologia que há muito ultrapassou o amontoado de noções empíricas e exemplos descoordenados da fase musicográfica pré-lógica.

Para este empreendimento usaremos a gramatologia chomskiana que J. J. Nattiez aplica aos «Fondements d'une semiologie de la Musique» — o repetitivismo será um número infinito de frases cada qual com um número finito de regras.

As frases ou unidades minimais são um signo ou um sistema de signos, Fripp em «*God Save the Queen*» combina esses sistemas de signos em semias substitutivas (como o Braille ou o Morse) já que apoiando-se em unidades tonais as reproduz no Frippertronics em signos sintéticos musicais.

Jackobson fala-nos na função autotélica em que a mensagem é o seu próprio fim. A repetição, nas músicas de sintaxe minimal repetitiva é funcionalmente autotélica.

A sintaxe repetitiva no tema «telephone and rubber band» de *Penguin Cafe Orchestra* é autotélica, não pretende significar mais do que a própria música — já a obra dos *Velvet Underground* «black angel's death song» procura exprimir, através duma canção de sintaxe repetitiva, a morte dum «black angel» (anjo negro).

Um monema, unidade minimal da primeira articulação da linguagem (Martinet) é o elemento constitutivo da frase:

«O rom-rom» dum gato é o monema da supracitada obra de Terry Fox «*The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats*»,

Ex.1: o último compasso esrito de «*octet*» de Reich é um monema na parte final da obra, para violoncelo, (para exemplo instrumental)·

Retomemos, livremente este exemplo — cada vez que Reich ou outro compositor de *m m r* queira usar o monema transcrito ex. 1 pode substituí-lo pela semia substitutiva $\underline{\infty} \times$ (o exemplo é meu e arbitrariamente considerado) — serve apenas como unidade de repetição r vezes (o grupo «*Lost Jockey*» é um exemplo disto.

A discologia (parte da musicologia que estuda o disco) tornou-se hoje fundamental capítulo desta ciência — anteriormente estudava-se ou a escrita ou a repetição da obra, ao vivo.

Nós podemos hoje analizar uma obra gravada em disco — até porque obra contemporânea que não é reproduzida fonograficamente tem poucas possibilidades de repetidas audições.

Átomos do discurso, frases, tudo pode ser exemplificado, e talvez de forma mais contundente, através do disco.

Peque-se no disco de Marion Brown «*Sweet heart flying*» parte 4, e surpreenderemos uma sintaxe repetitiva sob um discurso vocal declamatória dificilmente transcritível em pauta ou mesmo por semias substituitivas.

A repetição do mínimo é o fundamento da minimalidade do discurso, O mínimo sinal diferente (um cluster de Pierre Dorge em «*The Real Tchicai*» à guitarra- um feed-back em «*Correlations*» de Manuel Gotsching) é um acontecimento fulcral no jogo das repetições.

É um *iterador*, uma figura desencadeadora de repetições, usemos o neologismo, um signo repetidor, não apenas um signo repetido.

A repetição está na intensidade do diferente (Deleuze) — o «*Tubular bells*» de Oldfield é uma obra fraca porque constituída por repetições pouco intensas de diferencialismo, de signos repetidores pouco intensos — e posso alargar a adjectivação à generalidade do rock alemão.

A baixa intensidade do reiterador/repetidor em «*Time wind*» de Klaus Schultze despromove a obra para uma *m m r* frouxa se bem que se trate do melhor rock alemão.

Byrne, em solo, usa técnicas de ramificação e bifurcação de reiteradores pilhados à música etno-africana cuja intensidade fica em em débito para com o facto desses signos repetidores serem mais ou menos plágios e/ou imitações menores.

Bem diferente é o mesmo sistema de influência etno-africana em Schwartz de «*Anticycle II*» em que os repetidores são profundos e intensos porque advéem dum estudo completivo que Michel Delaporte, o intérprete, fez da música repetitiva africana.

I. F. Askin deduziu que a diminuição ou o aumento de intervalos da mudança de ritmo, infringe a lei da regularidade e da repetição.

Pode ver-se sintaxicamente em «*Sextet*» de Reich, cujos acelerandos não consistem tão somente na execução mais veloz das unidades minimais, mas na ambiguidade dos intervalos ou então em «*Red Budha*» de Stomu Yamashta em que uma erudição das percussões contemporâneas ocidentais é camuflada num jogo tambem ambíguo resultante da tecnologia electrónica do time delay.

O curso regressivo ou progressivo de repetições esteve sempre imanente no fraseado do solista de saxofone soprano Steve Lacy e tem especial relevância, num lirismo encantatório, nos solos e no trio de «*Threads*» com Alvin Curran e Frederic Rzewsky.

Lacy, aliás, é um exímio jogador de sintaxes musicais repetitivas, mesmo nas suas composições.

A lei da repetição, como vimos, é infringida pelas variações temporais nos intervalos, o que é signo denotativo no rock de vanguarda de Fripp/Andy Summers em «*I advance masked*».

Robert Escarpit chama de redundância à repetição duma informação e, na generalidade, os discursos sobre sintaxes repetitivas são redundantes (veja-se *Soft Machine* Box 25 / 4 Lid, vol, 1).

Discurso absolutamente redundante é o do cineasta minimal Tony Conrad em «*the Dream Syndicate*», com os *Faust*, em que a tese é o ostinato puro duma figura rocky.

O signo redundante reconduz a informação já dada noutro signo (reincarnação é já repetição da vida) e a peça de Christopher Hobbs, produced by Brian Eno, «*Mc Crimson will never return*» postula esta tese.

O linguista Joseph Vendryes ensina que «o superlativo é dado, em muitas línguas, pela repetição do adjectivo» (o é bom, bom, bom), A repetição tem um valor afectivo, dá mais força e expressão,

É assim que Manuel Gotshing, como solista de guitarra electrica, se destaca dos solistas do rock alemão, pela expressividade com que repete uma linha melódica improvisada (o mesmo para Steve Hillage em relação ao rock britânico), bem como na magistral obra de Fripp em «*The league of Crafty Guitarists*».

Ao assumir o estereotipo da matéria musical apaga-se a individualidade, entra-se nos limiares da pura redundância e o rock alemão é protótipo... mas em «*Aran*», do mesmo C. Hobbs, o movimento estereotipado foi tornado tão lento que se perdeu num fluído alegoricamente repetitivo, o que é conceptualmente adoptado em todas as músicas ambientais produzidas por Brian Eno.

Também a informática nos descreve máquinas de redundância que pruduzem singularidades / sobreposições, vários níveis de estruturação a que a composição «*Was??*» de Folke Rabe, compositor de música electrónica em Estocolmo, diz respeito.

Neste campo «*Was??*» trabalha na plurivocidade de códigos repetitivos numa taxa extraordinária de aumento de informação, S. Reich como inventor de dispositivos sonoros em «*pendulum music*», por exemplo, o som é recolhido em 4 micros que balançam, saindo oscilatória e alternadamente em 4 loudspeakers (altifalantes) — aqui a sintaxe repetitiva é criada pelo próprio movimento pendular.

Stephen Montague em «*Paramel V*» para 2 pianos escreveu linhas melódicas em uníssono.

Ivo Malec realizou uma conhecida experiência minimal com inúmeros metrónomos em velocidades diferentes criando crono--repetições inesperadas.

Um dos raros temas do jazz moderno que eu conheço é «*Nefertiti*» pelo quinteto de Miles Davis em que se usa uma frase ostinato. A repetição da frase temática exige que se reproduza o tema num número definido de vezes (toda a reversibilidade é uma repetição que re-produz no tempo um mesmo fenómeno).

Laraaji (*ambient 3*) joga, como vimos, com signos redundantes — traz a informação já dada noutro signo, o que é desmistificado na féerie de Fred Frith (um minimalista contra a repetição).

John Tchicai, em duetos diversos e solos, músico de jazz contemporâneo, joga na regularidade e na alternância de determinadas frases periódicas e cíclicas, foi seguido por muitos músicos numa inspiração já vinda do boogie-woogie.

Na psicanálise de Wiederholung nos rituais obcessivos não se recorda o protótipo (por exemplo em «*Silvercloud*» de Barre Philips): a perlaboração da improvisações liberta o indivíduo dos mecanismos repetitivos do tema (da neurose do destino) num constante renascimento de paráfrases — é esta a relação tipificada entre o jazz (improvisação sobre um tema) e a sintaxe repetitiva (reiteração temática) levada a uma admirável síntese na «*composition n.º 30*» de Anthony Braxton (Quartet).

O que mais admirei na minha experiência, com um músico de maior grandeza com quem toquei, foi com Sarbib (o qual tocou com Shepp, Taylor ou Lacy) foi a intensa repetição de figuras que me lembravam Monk, Mingus, Ornette, impregnadas de blues, por vezes tão elevadas que me sentia a tocar com exóticas visões repetitivas, e esse estado excedia-me, desejava que se repetisse.

Em «*Eno to La Monte*» (Performance) *Telectu* usou um tape loop de 20 metros — música-instalação, para 6 horas, tempo de erosão da fita magnética.

Eliane Radigue cria um fundo electrónico repetitivo para a declamação típica de Robert Ashley sobre textos traduzidos do santo tibetano Milapera em «*Songs of Milapera*».

A teoria da informação de Moles formulou uma lei da repetição [quando uma percepção (grupo de símbolos, objectos sonoros, células) é repetida r vezes, a taxa de informação decresce, assim como o logaritmo binário do número de repetições] seja explicado: a simetria simples de r repetições diminui a originalidade global da mensagem.

Esta lei explica o facto de o ouvinte, inadvertido, de sintaxes repetitivas sentir «ouvir sempre a mesma coisa, ser tudo igual» sentir uma espécie de tediosa monotonia.

Vamos para finalizar dar os *tipos de repetições* classificadas na teoria da informação.

a) Simples dos símbolos com variações erráticas da execução — «*Aqua*» de Edgar Froese.

b) Com transposição ou oitavamento — «*So Far*», Faust.

c) Com variação estrutural das células sonoras — «*Erda*» de J. Schwartz.

d) Repetição com variações contrapontísticas — «*Music for large ensemble*» de Reich.

e) Repetição com variações de acompanhamento — Vítor Rua em «*Halley*» de *Telectu.*

f) Com variações sobre o tema inicial — Glenn Branca em «*Symphony 6*» ou Eno-Harold Budd de «*the plateau of Mirrors*».

g) Repetições separadas pela inserção doutro tema — os admiráveis cruzamentos de sintaxes repetitivas em Parmegiani «*de Natura Sonoris*» e «Magnetic Garden» de Curran.

Estas repetições, consideradas na nova musicologia, vêm de Moles e da teoria da percepção estética; apenas a música-minimal--repetitiva exigiu uma revisão das noções de repetição existentes na musicologia clássica.

Uma obra monumental como «Le temps musicale» de Giséle Brelet não refere tipos de repetição, um lapso da musicologia clássica.

Vimos que a variação diminui a redundância: (*tipos de variações na repetição*):

a) número de notas ou objectos sonoros implicados na célula de repetição formando derivações melódicas (*the lost jockey*»), melhor: o solista Gibson.

b) complexidades da segunda voz — o «duplo» em Riley ou Suiman ou Hassell ou Budd.

c) complexidade das escalas ou dos modos ou então dos materiais sonoros electro-acústicos (os *soft verdict*).

d) riqueza dos objectos sonoros utilizados como se vê em Alvin Curran nos sintetizadores.

e) existência de decorações, floraturas ou ornamento micro-melódicos (o caso das sintaxes repetitivas na música electro--acústica). Optimal: «*power spot*» de Hassell.

Vimos como o termo de repetição evoluiu com o que lhe está implícito de «Variação» — em «*4'33*" de Cage a variação é *conceptual* bem como a repetição.

E a repetição na música, repete o que de agradável existe numa infinda variação, para progressivamente atingir o Belo.

Não quis ser exaustivo, nem poderia, nas exemplificações (os *DAF*, Heldon, Koenig, etc....) e os músicos ou agrupamentos ausentes não significa omissão deliberada ou esquecimento.

Dissemos que para repetir se escolhe o que se repete — foi apenas uma escolha (é a tese de «*Rosa-Cruz*» de *Telectu.*

Horacio Vaggione, via Subotnick, trabalha com sínteses electródicas, sampler e computação em composições como «*octuor*» que admitem sintaxes repetitivas. Anteriormente em «*Kalimo*» e «*Ending*» experimenta a longa duração.

A. P. Vargas, em «*Gestos*» enuncia academicamente Reich e abre para a improvisação jazzística.

A secção rítmica do jazz (o baixo faz parte do paradigma) consiste em repetir incansavelmente.

Diaporama e poesia na repetição — até aos objectos concretos da poética de Melo e Castro, múltiplos. Os diaporamas ostinati de Palolo.

Em *Telectu* eu e Vitor Rua tivemos um projecto deliberadamente minimal-repetitivo, que culminou em «Rosa-Cruz» e «Mimesis».

O facto de tocar e escrever sobre música minimal repetitiva coloca-me na vanguarda musical portuguesa (esta obra re-afirma-o).

A vanguarda da Vanguarda é a que se afirma vanguarda. Se estamos à espera que nos chamem de «vanguarda» então já não estamos à frente desses outros que assim nos chamam, uma vez que eles já têm definição do estatuto.

Não é palavra vã, a vanguarda — existe e o facto é a forma como os reaccionários a procuram refrear, lá da retaguarda da cultura.

Não poderia escrever sem amar aquilo sobre que escrevo nem ignorar a minha experiência pessoal — é esta a «moral científica» da musicologia.

IV PARTE

ANTROPOMUSICODISCOLOGIA

DISCOGRAFIA CRÍTICA

MMR

1.

4'33"

JOHN CAGE

2.

DESCENDING MOONSHINE DERVISHES

TERRY RILEY

A música de Terry Riley é como um exercício perfeito de *Yoga,* na linguagem antiga do sânscrito.

O *purushothana Prapti* é o conhecimento espiritual do mundo, o conhecimento arcaico.

Raja é a mente do músico que se liga harmonicamente a todos (intonation).

Inana é um conhecimento especial da música de temporalidade indefinida (os tempos diferentes no playback).

Os símbolos *(Yantra)* usados pelo músico provêm duma experimentação insistente, sempre pacífica e bela, dos *mantras* (sons), dos instrumentos: a saliva que corre no saxofone (*apas,* a água), a ardência dos dispositivos electrónicos (*agni,* o fogo), a matéria humana terrena *(prithivi)* e a respiração concentrada de Riley (o *vayu,* ar).

Riley faz depender a sua improvisação dum saber esotérico — ela está imbuída de segredos, sublimes segredos *(raja guhya),* e o corpo humano subjuga-se ao Eu superior *(atura saryana).*

Ciclos que repetem as figuras na acção de descrever estados de espírito *(Karma).*

O conhecimento prévio do instrumento, o Yamaha 45D organ, é um conhecimento mais abstracto *(Inana)* que transcede a própria categoria instrumental.

Riley tem uma devoção *(bhakti)* especial pelas realidades simples, minimais, uma espécie de concentração focal da consciência sob essas pequenas unidades melódicas que se desenvolvem, repetem, recompoem, alteram, até chegarem à consciência do êxtase místico — afinal o fim de toda a improvisação.

O som *(mantra)* debate-se entre a violência do gesto e o tempo de realização desse gesto *(hatha)*, é resultado duma postura fisiológica *(gathasya)* — o solista está sentado em *padmasana*, a posição de lótus.

O corpo, *asana*, usa os sentidos *(tantra)* e é conduzido pela repetição do gesto, tão minuciosa tão rigorosa que os *mantras* se desenvolvem um após outro, uma verdadeira música integral *(purna)*.

Kundalini: poder espiritual sobre as coisas, os objectos, os instrumentos: o orgão electrónico, os gravadores, os altifalantes.

Poder estranho e secreto, disse: ao atrasar o playback *mantra* em um segundo do *mantra* proveniente do gesto, Riley, desenvolve novos *tantras* (sentidos).

A improvisação é feita de variações *(ardha)* que purificam *(sudha raja)* a melodia cíclica sem a sobrecarregarem de imagens.

Abhyasa é prática, acção sobre a técnica — e Riley ouviu música indiana, ouviu Coltrane, ou a música das ruas e dos campos.

Através do esforço *(tapas)* ele atingiu uma ascese essencial, a *vidya*, a ciência dos princípios da música.

Conhecimentos anteriores, recordações subconscientes, latências subliminais *(vasanas)*, penetraram a essência mesmo dos sons *(samadhis)*.

A energia motriz da actividade mental *(rajas)* dividiu a improvisação em partes imperceptíveis: a concentração suprema na unidade minimal melódica, a conjunção dessas unidades, a entase que se volta para dentro, e a extâse que deriva para outra possível revelação sonora.

Os *samskara*, resíduos subconscientes, são o sentido interno entre a actividade *(karma)* perceptiva e a actividade biomotriz — esse

sentido interno *(manas)* utiliza, como se viu diversos saberes da música oriental, do jazz, da música erudita ocidental, das músicas populares, da tecnologia musical electrónica.

As figuras melódicas entram em dissolução *(Laya)* para darem lugar a outros estados cíclicos de desenvolvimento dos *mantras* — é o *citlaurthi*, o continuum psicomental de *vasanas* que orienta as *ardhas* (variações) tonais, os modos musicais em que se insere cada *mantra*.

O *karma*, uma acção sublime de Terry Riley e a meditação *(dhyana)* são o equilíbrio musical essencialista: o corpo e a mente *(suasthya)* repetem essas forças, esses segredos, essas latências, essas ruturas, essas violências.

A respiração conduz o estado do espírito, cadencia os ritmos fisiológicos, é a origem do som, da música.

E a respiração sempre se repete, nunca da mesma maneira, mas sempre se repete.

O rapto momentâneo (outro folêgo) que interrompe a meditação e a consciência focal que re-conduz ao fluxo repetitivo.

Esta aproximação filosófica do yoga à tecnomusicologia de Riley é apenas um exercício de escritura sobre uma música que recorre a estas definições.

O *kundalini* (poder espiritual) de Terry Riley reside aí mesmo: no sublime segredo *(raja guhya)* do pensamento oriental do yoga — outras práticas, outras posturas, outras classificações seriam um despropósito para o estudo desta obra — uma obra integral *(purna)* cujo fim, como todo o exercício de yoga é partir de para chegar ao *prurushothama prapti* (conhecimento espiritual do mundo).

om namah suasthyaya, assim seja...

3.

OUTSIDE THE DREAM SYNDICATE

TONY CONRAD WITH FAUST

rock/trip 1 — edições Rés, Porto 1975.

«O sistema dos signos (policentristas, multi-étnicos, pluri-antropológicos) constroi-se ao mais vasto número de níveis de articulação — chegando por vezes a utilizar as variações mais díspares num só tema (caso dos *Faust*)».
— pág. 80.

«A amplificação do instrumento electrónico cria situações de interdependência extrema, campos unitários da consciência dos instrumentistas, re-inserindo o espaço acústico micro-cósmico no espaço electrónico macro-cósmico (...de *Faust...*)» — pág. 92.

«Os *Faust...* procuram recompor cenas rituais do mundo psicadélico, são a realização da utopia» — pág. 100.

«... a pop distingue-se da música erudita nos tratos específicos do material electrónico... escola aglutinadora e insaciável de elementos inovadores mas sempre vítima de indigestão por esse excesso ou falha por inadaptação de sistemas universais e homogeneizadores de toda a arte superior *(V. Faust)*» — pág. 121.

«militantes beat usando energias musicais de forma redundante (como a pintura de Jim Dine) em trabalhos não especializados, sem unidade formal centralizada e descontínua, os *Faust...*» — pág. 133.

rock/trip 2 — rock & droga — & etc. 1982

«récitas absurdas como nos *Faust,* em que uma lógica secreta regula as absurdidades da trip interiorizadas no pensamento musical psicadélico.» — pág. 35.

«Sem precisar destes engodos fantasistas e com o nível mais elevado da criação do rock cyborg estão os *Faust,* que compõem em sínteses programáticas de modelos do kosmiche rock, mediante cortes temporais de sequências repetitivas, exploração de canções robóticas e em reconstrução de vivências psicotrópicas — uma verdadeira combinação do cósmico temporal e do poético-espacial.» — pág. 270.

«As melodias cruzam-se infinitamente, desenhadas por programas ritmicos metronómicos que repetem hipnoticamente os motivos (caso de Tony Conrad, que leva a repetição ao limite do suportável, num monótono ostinato cujas transformações são quase imperceptíveis» — pág. 265.

rock/trip 3 — droga de rock! — & etc. 1983

«Os *Faust,* reeditados, mostram que há dez anos eram a vanguarda e ainda hoje o são: a colagem maravilhosa, o minimalismo do cineasta Tony Conrad — pág. 41 do manuscrito.

(O autor *repete minimalmente* o prazer do texto — a literatura crítica de *«outside the dream syndicate»*)

4.

SHE WAS A VISITOR

ROBERT ASHLEY

americana repetitiva americana repetitiva americana repetitiva americ
conceptual conceptual conceptual conceptual conceptual conceptual
atonal atonal atonal atonal atonal atonal atonal atonal atonal atonal
ostinato ostinato ostinato ostinato ostinato ostinato ostinato ostina
metonímica / simbólica / metonímica / simbólica / metonímica / somb
diferenciação tímbrica gradual diferenciação tímbrica gradual diferen-

parâmetros do grupo parâmetros do grupo parâmetros do grupo parâ
declamação poética declamação poética declamação poética declama
isomorfismos declamatório isomorfismos declamatório isomorfismos
reiteração / reversibilidade / reiteração / reversibilidade / reitera
decomposição / composição / decomposição / composição / decompo
processo associativo / processo associativo / processo associativo /
intercâmbio proposicional intercâmbio proposicional intercâmbio pr
simetria simples simetria simpes simetria simples simetria simples s
repetição flexional pontual repetição flexional pontual repetição fle
palavra unidade minimal palavra unidade minimal palavra unidade
pattern é a proposição / pattern é a proposição / pattern é a proposi
imaginação reprodutiva / imaginação reprodutiva / imaginação repro
isocronia sintagmática / isocronia sintagmática / isocronia sintagmát
repetição isomórfica imperfeita / repetição isomórfica imperfeita / r
difusão organigramática difusão organigramática difusão organigram
monema electro acústico monema electro acústico monema electro ac
vocalismo robotimórfico vocalismo robotimórfico vocalismo roboti
acção hipersugestiva mecânica / acção hipersugestiva mecânica / acção
square wave / transients / square waves / transients / square waves /
variação de acompanhamento / variação de acompanhamento / variaç
não narrativa não narrativa não narrativa não narrativa não narrativa
memória / amnésia / memória / amnésia / memória / amnésia / memór

5.

MUSIC FOR 18 MUSICIANS

STEVE REICH

A obra de Reich cumula certamente a estética repetitiva, como aquela mais rica e complexa e a que elevou a noção de repetitivismo ao nível da música erudita viva. Deleuze pensou a repetição filosóficamente e Reich deu-lhe a dimensão presente musical. É através

do pensamento deleuziano e da musicologia reicheana que organizarei este texto, numa tentiva de conciliação epistemológica, diga-se: a fortiori.

A repetição muda no espírito que a contempla, implica uma perfeita independência elementar a que Reich chama «secção». Cada secção é constituída por onze acordes executados por todos os instrumentos. Cada acorde corresponde a 15 segundos e contem duas respirações — repetição de instantes, encadeados em sínteses sucessivas do tempo.

A síntese passiva da duração é retomada subtilmente pelos musicos. A diferença entre duas repetições: por exemplo, entre acordes: o Tutti instrumental (sopros: 2 clarinetes baixo; 2 marimbas, 2 xilofones, 1 metalofone que é um vibrafone sem motor; cordas: 1 cello, 1 violino e, 4 pianos e 4 vozes) repete os onze acordes mas já característicamente considerados: o piano e as percussões mantêm-se ostinati pela secção toda mas as vozes e os sopros estão ligados ao conceito de respiração, criam pois uma ritmicidade própria — a repetição está entre duas diferenças.

Signos artificiais conciliam as relações de associação entre as secções e tornam plausíveis os elementos repetitivos: assim, dentro de contextos musicográficos da música medieval europeia, o metalofone é usado como o gamelão balinês para mudança de secção, é o elemento de associação das secções.

Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas da filosofia da repetição surgem admiravelmente expostas nestas obras através do que Reich declara como «re-voices», «inversões», e técnicas musicográficas explicitamente discursivas-repetitivas.

Repetir é comportar-se (Deleuze) — assim os vocalistas têm a faculdade de gestalticamente susterem uma nota, levarem a respiração ao limite da resistência — o mesmo, mutatis mutandis para os sopros no clarinete baixo.

O notório (um acorde especial na 7.ª secção) contra o ordinário (o acorde repetido na marimba durante todas as secções) — o instantâneo (uma nota vocal definível) contra a variação, o cantus firmus evocado) — a singularidade da conjunção tímbrica das marim-

bas) contra o geral (o funcionamento da máquina tímbrica dos pianos) — expressão da eternidade.

A repetição aparece na passagem duma ordem de generalidade a outra (o repetir as secções).

A repetição é espiritual e imaginária, Reich pensa em reconstituir o passado da música do século XII ao utilizar a sua musicografia.

Nós (auditores) é que fazemos a musica repetitiva — das mínimas sonoridades contempladas extraímos um teatro de repetições.

Repetir é saltar (Kierkegaard e as mudanças bruscas de compasso) e dançar (Nietzche e o balanço geral das secções de *Music for 18 musicians.*)

Não há lei geral, mas oscilações ou até antagonismos de conceitos (conceito da função do metalofone, supracitado, ligado ao conceito balinês e o conceito para as cordas que rememora o centro harmónico do organum de Perotino.

Na repetição as secções são distintas mas significam, na verdade, um mesmo conceito — os pianos retomam, na secção 4, um acorde enunciado pelas marimbas na secção 2).

A ritmologia dá-nos dois tipos de repetição:

A repetição-medida que consiste, aqui, na divisão regular do tempo em cada secção.

O regresso isócrono a elementos idênticos, a saber: partes da secção 3 repetem-se na secção 9).

Não é a tónica que comanda a energia musical, nesta obra, a tonalidade é um acidente minimal entre outros — são as intensidades que criam o regime da repetição — soprar mais no clarinete baixo, arrastar um glissando no violoncelo.

Instantes privilegiados marcam uma polirritmia, através da sobreposição de figuras repetitivas.

Há uma relação entre os ritmos: Reich diz que considera dois ritmos simultâneos em toda a obra: 1 — os pianos e as percussões mantêm um tempo na mesma peça e 2 — as vozes e os sopros têm o tempo subjectivo das respirações.

A repetição verbal (vocal) consiste na diferente forma de cantar a(s) mesma(s) nota(s).

Os ciclos revolutivos das repetições são abstractos: relacionados revelam os «ciclos de evolução» duma melodia, espirais de tempos rítmicos diferenciados que se desenvolvem aparentemente até ao fim duma secção. Mas como cada secção está presente, de qualquer forma, na(s) seguinte(s) ela não tem fim.

A repetição, em Reich, realiza-se através de diversos tipos de sínteses (ele próprio descreve as secções como um arco ABCDBA).

A obra de Reich dá valor à intersubjectividade dos músicos que, num intercâmbio ou jogo de repetições, constroem esses tipos diferenciais e diferentes de sínteses musicais.

A escrita de Reich é o potencial morfogenético das sínteses repetitivas: seja: é a origem da forma dessas repetições.

M.f. 18m vive de intensidades subtis, tão específicas e espirituais, que são como um sonho que se repete, um sonho desejado que ao acordar, nos voltamos para outra posição, retomamos por magia psíquica desse mesmo desejo.

6.

UPON REFLECTION

JOHN SURMAN

A opção desta obra exemplifica soberanamente a intertextualidade entre a música minimal repetitiva e outras tipologias musicais, é uma obra-prima na elaboração de sintaxes repetitivas quer previamente escolhidas (composição) quer habilmente inventadas (improvisação).

Vimos, por exemplo em Riley e através da terminologia do pensamento Yoga, que a improvisação não é alheia à *m m r.*

Também a inter-relação de tipologias musicais não isola os musicos das outras artes.

Referiu-se o cinema, a pintura, a arquitectura, os módulos esculturais e, em especial, a poesia dita concreta e não necessitamos recuar na história para o fazer.

No teatro, por exemplo, o segundo acto de «à espera de Godot», de Becket, repete quase integralmente primeiro.

Na prosa de «le chien dent» de R. Queneau a narrativa termina pela mesma frase com que abriu o texto, o que significava reduzi-la a um ciclo que se repetiria.

O recurso teatral conhecido por «cascata» é uma reiteração cénica permanente à figura.

O cinema abusa na repetição de planos — e é conhecido o cinema minimal (o filme «Dream» de Warhol foca durante oito horas o Empire State Building, num artifício post-Dada). A «sopa Campbell» é afinal a conotação dum objecto plástico que sempre se repete.

A banda desenhada considera repetitivamente as suas figuras, impondo-as numa iconologia delirante de modelos que vão de Mandrake ao Fantasma, de Brick Bradford a Lone Sloane.

Estamos na era da confecção instantânea, de repetições em cadeia.

A Cultura faz auto-stop: pela nossa frente passam repetidamente os mesmos objectos e raros são os que se detêm.

Um sadomasoquismo grotesco dos futuristas, que inventaram o sentido actual de «repetição» e «minimal»; surpreende-nos uma sociedade que nos instrumentaliza e cuja Arte chega a denotar fenomenologias Kitsch do Kitsch, herança dadaísta.

«Bis repetita placent» — diziam os latinos.

Como se vê «*Upon Reflection*» e o seu repetitivismo minimal não é um caso isolado, um acto de pura paranóia lúdica: por todo o lado se apercebem estruturas repetitivas.

Surman foi um grande saxofonista de Jazz e é ainda um neo-coltraneano, exponencial no barítono, delirante no soprano, misterioso no clarinete baixo, virulento no tenor e, surpreendentemente um bricoleur de parafernálias electrónicas, incluso raro solista de sintetizador.

Surman foi dos poucos improvisadores de sopro a ter importância ou relevo no rock.

Surman é figura de ponta de lança no modalismo contemporâneo, improvisador nato.

Surman tocou as mais variegadas tipologias musicais durante a sua extraordinária super-produção biográfica — um curriculum que vai desde a música indiana, à electrónica, à brasileira, e particularmente assumiu aquela estereoespecificidade dos grandes músicos de jazz, seja dito: a capacidade de assimilar linguagens musicais extra--Jazz e re-estruturá-las numa semiologia especificamente jazzística.

«*Upon Reflection*» é minimal repetitiva sintáxica.

É um processus progressivo de interconexão destes pequenos e tão díspares saberes.

O fraseado é subordinado ao sistema significante da repetição.

Fragmentos desta cadeia de saberes especiais são as frases melódicas, mediatizados por tecnologias electrónicas (o sequencer em especial).

A mediatização electrónica reconduz a vários começos, um círculo fechado em si mesmo rompendo com a visão teleológica do jazz (que parte dum começo e o desenvolve até ao fim) — «*Upon Reflection*» parte de vários princípios, sobrepõe-os, aliena-os, recondu-los a novas formas de fraseologia.

Contestação e auto-contestação dos modelos semiológicos do jazz modal, em que o fim não se liga ao seu começo mas a vários começos; e em que o começo não aflui num fim, que lhe seria teleologicamente destinado, mas dissemina-se em vários fins, como no jardim dos caminhos que se bifurcam.

Isotopias (cintilações electrónicas), axiomas de escolha (derivar uma nota para o seu oitavamento, o seu duplo em eco), disjunções (ablações dum conjunto linear), reiterações (não como Ornette de «*dancing in your head*» que retoma várias vezes o mesmo tema, mas como em Lacy ou Riley que tocam a novidade da não-novidade, porque já anteriormente anunciada.

Este conceito é extremamente contemporâneo.

A produção Eicher não é, como a de Eno, tendencialmente repetitiva, mas sabe magicamente conciliar os opostos, camuflar as violências, eternizar as minúcias, repetidamente.

Para além de tudo o que aqui se descreveu como um mecanismo uma funcionalidade, uma praxis, este disco de John Surman é uma saborosa reflexão ascencional.

Tem o estranho poder de telepaticamente nos embrenhar no mundo das repetições.

Tem o estranho poder de telepaticamente nos embrenhar no mundo das repetições.

Quando o escolhemos para ouvir, desejamos entrar no labirinto.

7.

NORTH STAR

PHILIP GLASS

A capa de *North Star* é significativa dum género de apresentação plástica confundível entre o middle brow (cultura de massas aparentemente evoluída), talvez denotando um esforço de Glass para atingir o grande público através dum canal discográfico que vencera com o rock alemão (música electrónica periódica).

North Star foi escrito para música de filme se bem com longa autonomia em relação à imagem escultural, sem vinculações dramáticas.

O que acontece é que a complexidade e o hiper-pormenor (do bom cinema e da música electroacústica assintáxica exigem o máximo de nós) e a música periódica, tal como um programa de série da TV, submetem-nos à repetição, tornam-nos passivos, vivemo-los ambientalmente, para citar Glass: é a repetição que nos usa e não o músico que usa a repetição.

A parafernália de *North Star* é exactamente a do Jazz-rock: Farfisa, Yamaha e Hammond organs, Arp Synthesizer (tocados por Glass), soprano e tenor saxophone de Dickie Landy; as vozes de Joan LaBarbara e Gene Rickard; mais exactamente um instrumental de Jazz-rock muito evoluído no sentido que dispensa gestualidades corporais violentas e/ou marcadas (bateria, secção rítmica convencional), entre o rock planante maquínico e o jazz contemporâneo de câmara.

Posto isto vou criar um campo de diferenças entre Glass × rock alemão e Glass × jazz contemporâneo de câmara, de forma a mostrar como superou essas duas tipologias musicais para o regime da música minimal repetitiva.

Em relação ao rock alemão: este utiliza unidades periódicas, marcadas, ritmos isocrónicos, usando o mesmo tipo instrumental/vocal, mas, sempre se subordinando à lei do tonalismo, a um modalismo definhado que se camufla no stuff electrónico, mas sempre descritivo, narrativo, linear, algo que tem um princípio cujo desenvolvimento vai até um fim previsível.

Pelo contrário, Glass submete tudo à repetição, o dó-si-lá-dó-si-lá-dó, notas que são unidades repetidas, cantadas, ou melismas, sem um destino previamente conceptualizado: a repetição é pura, um mecanismo periódico reitera enunciados, decompõe frases, obstina-se em contextos melódicos autónomos. Por isso mesmo a composição, em Glass, é primordial e no rock planante é um motivo temático donde parte uma improvisação agrilhoada a esse mesmo motivo.

Em comparação com o jazz contemporâneo: este usa a improvisação com axial discursiva e não a repetição.

Se em Glass pode haver improvisação esta é dirigida pelo enunciado repetitivo, se no jazz contemporâneo pode haver repetição esta existe em função da morfologia improvisada.

E resta-nos confrontar Glass com a música contemporânea assintáxica (electro-acústica) para chegarmos à supra-citada alusão de que a música minimal repetitiva (toda ela) é sintáxica — impõe conjunções gramaticais, sintagmas devidamente orientados, recuperações de diversificadas morfologias.

A forma de manusear o instrumento electrónico é diferente em Ph. Glass:

Restitui-se a musicografia no discurso do intérprete (no rock alemão o automatismo da máquina emite a periodicidade), pressupõe-se o aproveitamento de escórias electrónicas, combinam-se repetitivamente (no jazz contemporâneo a escória é um signo informal, mas perfilhado no organigrama musical) — o solo, em *North Star* é uma contiguidade de repetições, na música contemporânea improvisada é uma continuidade de acontecimentos sonoros, tão díspares que aboliram as possibilidades de se repetirem —.

As vozes e os sopros enquadram-se perfeitamente na mesma concepção — tão perfeitamente que diríamos que a beleza em Glass reside aí: saber opor repetitividades electrónicas (de tecnologia sofisticada) ao teatro repetitivo e primitivo das vozes.

Uma forma de re-interpretar a música ocidental e a unir ao cosmos, de reinventar rituais arcaicos e os concatenar em regimes de repetição.

Uma beleza que consiste na repetição absorvente de prazeres líricos.

Mas a maior reputação de Glass (o que o distancia como *músico erudito*, dos manipuladores de repetições ou dos reiteradores indómitos, é a noção de «minimalismo» que tem: a qual consiste no investimento de soberbas, mas simples, linguagens melódicas em tramas, acoplamentos, redundâncias, bordados de periodicidades.

Glass é um lírico da repetição, porque repete o lirismo; Glass, e *North Star* em especial, é uma metalinguagem musical de concepções líricas (que podem vir da civilização Ocidental, tecnologia implícita ou dos mais remotos limiares da melodia ancestral.

Em «*North Star*» somos possuidos pela cintilação repetitiva duma luz, O mito repete-se. Estamos fascinados como na fábula dos três reis magos que seguiram o encantamento duma certa Estrela do Norte.

8.

LET THE POWER FALL

ROBERT FRIPP

«*Let the power fall*» é a «*retidão da controvérsia*» e cumula o estilo do solista Fripp como opus maximum da guitarra e da electrónica — assumindo o Frippertronics (interconexão de tapes) e o sistema de pedais como um regime de tecnologia electro-acústica em que todo o mobile Flippertronics é um pequeno e singular laboratório transportável com a guitarra, neste caso a Gibson.

É muito importante definir a parafernália porque dela depende o estilo do guitarrista e fundamenta o ápodo da «sintaxe minimal repetitiva» que atribuimos à sua música.

O Frippertronics não é apenas a reunião de dois gravadores mas antes um todo operacional que origina uma morfologia musical distinta, o estilo de Fripp.

A obra provém duma tournée inter-continental e na capa do disco Fripp expõe os prolegomenos da sua disciplina — será a partir dessas alíneas que esclarecerei a linguagem minimal repetitiva do solista: (*a itálico o texto de Fripp*)

1.

I) *Pode-se trabalhar em qualquer estrutura* — um sintagma melódico pode ser repetido r vezes.

II) *Uma vez que se pode trabalhar em qualquer estrutura, umas serão mais eficientes que outras* — O guitarrista pode repetir, mas certas figuras que se repetem são mais enfáticas que outras.

III) *Não há estrutura que seja universalmente apropriada* — o músico inflecte dos dogmatismos e dos catalogamentos, O rock não é universal. A música electrónica não é totalmente própria.

IV) *Arriscar-se numa estrutura despropositada pode fazer nascer uma estrutura própria* — aqui aborda-se o experimentalismo, desenhar uma pequena frase e fazê-la passar ao inverso no Frippertronics.

V) *Apatia, isto é desinteresse, numa estrutura imprópria fá-la colapsar* — um monema electrónico pode ser um resíduo da reverberação, abandonado tornou-se transiente na sintaxe repetitiva.

VI) *Um crédito dogmático aos méritos duma estrutura particular impede a procura duma estrutura apropriada,* — ça veux dire que se o solista se retem hipnotizado pela beleza duma figura, dum arppeggio, obstrói a possibilidade de novas figuras.

VII) *E difícil definir a estrutura conveniente porque tudo é móvel, isto é, em processo.* — Fripp alude à estrutura sintagmática: referiu diversas figuras e engendrou um método de contiguidades minimais, contra o discurso teleológico ocidental.

2.

I) *Não há dificuldade em definir decisão* — o músico de *m m r* tem um critério próprio em relação à matéria musical que subentende o seu estilo.

II) *A estrutura apropriada reconhecerá estruturas fora do seu âmbito* — o jogo de elementos minimais (estruturas sintagmáticas) faz-se na combinação das diferenças.

III) *A estrutura conveniente pode funcionar em qualquer estrutura global* — uma melodia que aceita o sistema tonal funciona independentemente na tonalidade e pode ser singularmente transformada sem destruir a tonalidade.

IV) *Uma vez que na estrutura correcta pode viver uma estrutura global, algumas estruturas globais são mais eficientes que outras* — um sistema de glissandos pode favorecer a repetibilidade ao passo que uma paráfrase, citação, pode ser redundante mesmo imprópria.

V) *Não há estrutura global que seja universal e única* — aqui a linguagem paradigmática é contestada (seja o caso do dodecafonismo) porque o minimalismo não suporta sistemas generativos.

VI) *No compromisso com uma estrutura apropriada num sistema global, estruturas impróprias podem dar lugar a uma estrutura global própria* — pontos electrónicos sonoros repetidos e estranhos a um regime de reverberações podem criar uma bela sequência musical.

VII) *A estrutura quantitativa é afectada pela qualidade da acção* — repetir 5 vezes a mesma figura não é o mesmo se essa figura for sendo transfigurada por mediações electrónicas do Frippertronics.

3.

I) *A acção qualitativa não é mensuráuel,* — um glissando não é inferior ou menos interessante que um acorde perfeito (tese minimal).

II) *Qualquer pequena unidade comprometida com uma acção qualitativa afecta uma mudança radical na escala fora da medida quantitativa* — um desenho melódico em retrogradação transforma-se numa estrutura musical radicalmente diferente, por essa intervenção «mínima» do Frippertronics ao inventar a melodia.

III) *A acção quantitativa trabalha pela violência e produz a reacção* — subordinar um esquema a uma estrutura tem como consequência um choque com outras estruturas, mesmo no regime da repetitividade.

IV) *A acção qualitativa é um modelo e exige reciprocidade* — um cluster que marca decisivamente um discurso musical desencadeia uma série de unidades sonoras compatíveis na própria estrutura.

V) *Reciprocidade entre estruturas independentes numa consolidação de unidades interactivas a qual (reciprocidade) é ela mesma estrutura* — Por exemplo: repetir a conjugação de sintagmas melódicos é criar uma estrutura repetitiva.

VI) *Qualquer estrutura correcta de unidades interactivas funciona em qualquer outra estrutura de unidades interactivas* — uma frase num regime de eco pode funcionar sujeita à distorsão ou ao oitavamento.

VII) *Assim, algumas estruturas de unidades interactivas são mais eficientes que outras.*

A escolha é uma recusa e uma decisão. Todo o intrincado sistema de sintaxes minimais repetitivas flutua e oscila entre figuras que se

repetem, se diluem, se abandonam, se retomam, se interrelacionam com outras.

«*let the power fall*» é o «tractatus logico-philosophicus» do músico Robert Fripp.

9.

FOURTH WORLD — vls. one and two
«POSSIBLE MUSICS» / «DREAM THEORY IN MALAYA»

JON HASSELL / BRIAN ENO

Na verdade eles não eram entidades biológicas propriamente ditas, como podemos concebê-las. Vieram do quarto mundo, diz-se.

Eram duas criaturas electro-antropologistas que viviam na musica, em que o seu ambiente era a Música.

Tinham a faculdade de pairar no Tempo, de chegarem a um lugar (Malásia, Burundi ou mesmo New York) e, viveram nessa contemplação electro-acústica, sem limites, sem relações com algo de já ouvido: não sei como dizer — eles alteravam a magia dos sons com uma surpreendente facilidade.

É certo que a tecnologia que possuiam era estranha, não apenas sofisticada mas com um toque etéreo de exotismo.

Gostavam de ficar assim: suspensos sobre uma melodia que jamais tinha fim, encantados com os indígenas malaios a fazerem ritmos com as mãos a chapinhar a água, absorvidos pela obcessão quase esquizofrénica dos «griots» africanos, como que perdidos na floresta desconhecida de gigantescas árvores onde, aqui e ali, despontavam os cumes alucinados dos arranha-céus.

Vieram à Terra sem o conhecimento profundo da música humana; assimilaram superficialmente a música do planeta e transformaram-na com a sua sabedoria electrónica, bizarra.

Um completava o outro e houve quem os visse nas companhias mais díspares do mundo: um percussionista brasileiro, uma tribo inteira sudanesa, ora personalizados, ora apenas como essências.

Como não tinham uma consciência precisa da vida humana, apenas, como se disse, captavam florescências musicais desarticuladas, tentavam comunicar com os humanos através de repetições, quase imperceptíveis, dessas pequenas, mínimas, realidades subtis da música humana.

Aninhavam-se nos espíritos humanos penetrando os ouvidos, nas casas dos indígenas do planeta que possuiam maquinaria electrónica capaz de reproduzir a essência da sua música.

Não sabemos donde vieram nem como se encontraram ou sequer como os humanos que com eles trabalharam puderam ter um entendimento, linguístico que fosse, quanto mais musical.

Repetiram rituais, entraram em jogos de espelho, investigaram possibilidades reais; até que a humanidade os reconheceu e os elegeu triunfalmente numa festa infinita de sons que se seguiam uns aos outros, perdendo-se nos cosmos, repetidos. Perdendo-se nos cosmos repetidos; até que a humanidade os reconheceu e os elegeu triunfalmente numa festa infinita de sons que se seguiam uns aos outros; quanto mais musical, não sabemos donde vieram nem como se encontraram ou sequer como os humanos puderam ter um entendimento, linguístico que fosse. Aninhavam-se nos espíritos humanos penetrando os ouvidos, nas casas dos indígenas do planeta que possuiam maquinaria electrónica capaz de reproduzir a essência da sua música, realidades subtis da música humana, mínimas, dessas pequenas, quase imperceptíveis, tentavam comunicar com os humanos através de repetições, captavam florescências musicais desarticuladas, como se disse, apenas, como não tinham uma consciência precisa da vida humana. Ora apenas como essências, numa tribo inteira sudanesa, um percussionista brasileiro: um completava o outro e houve quem os visse nas companhias mais díspares do mundo;

assimilavam superficialmente a música do planeta e transformaram-na com a sua sabedoria electrónica, bizarra; Vieram à Terra sem o conhecimento profundo da música humana;

Despontavam os cumes alucinados dos arranha-céus, aqui e ali, como que perdidos na floresta desconhecida de gigantescas árvores, absorvidos pela obcessão quase equizofrenica dos «griots», encantados com os indígenas malaios a fazerem ritmos com as mãos a chapinharem a água, suspensos sobre uma melodia que jamais tinha fim. Gostavam de ficar assim: não apenas sofisticada mas com um toque etéreo de exotismo.

Eles alteravam a magia dos sons com surpreendente facilidade: não sei como dizer, sem relações com algo de já ouvido, sem limites, viveram nessa contemplação electro-acústica, e tinham a faculdade de pairar no Tempo, de chegarem a um lugar (Malásia, Burundi ou mesmo New York).

Em que o seu ambiente era a música, eram duas criaturas electro-antropologistas que viviam na música, diz-se, Vieram do quarto mundo.

Como podemos concebê-las, na verdade não eram entidades biológicas propriamente ditas.

10.

WAS??/PROTEINIMPERIALISM

FOLKE RABE / AKE PERRSON

A música electrónica conheceu diversas abordagens sintáxicas e inventou gramáticas absolutamente inéditas sem qualquer relação com o passado musical. Por vezes, não raro, cada obra provém do pensamento dum arquitecto genial que em si mesma constitui uma concepção singular e universal da própria Música.

São átomos sonoros combinados pelo espírito humano em relações matemáticas, às vezes astronómicas, obedecendo a tais leis musicais que se torna impossível reduzi-las a modelos de outras obras, elas são paradigmas da exploração cósmica da Música, não conhecem limites, apenas voam sobre imensos abismos siderais... e a nossa imaginação fervilha até encontrar estas duas obras de música erudita de sintaxe repetitiva.

Até aqui vimos compositores, intérpretes, conceptualistas que actuam nas mais diversas frentes (de salas de concertos a galerias de arte, dos museus às ruas) mas agora vamos prospectar o campo de criação musical dos laboratórios sonoros de Paris, Roma, Colónia, Varsóvia, Tóquio, Utrecht e... neste caso, Estocolmo.

Aqui residem os sábios da música perscrutando, como os cientistas, os infinitos segredos da arte de produzir sons.

A maior parte destas obras é assintáxica ou excolhe sintaxes supralógicas. Estas duas peças musicais, apresentadas no mesmo LP, são das muito poucas a, voluntária e voluntariosamente, realizarem música electrónica, de estúdio, erudita, sem intérprete, minimal repetitiva.

Têm ambas muitos pontos comuns como se houvessem sido concebidas num propósito de demonstrar como uma metodologia (o periodicismo) se aplica à música electrónica.

O som geral, o pitch, o *tone* (Rudhyar) surge numa altura muito baixa desde início como se a obra tivesse nascido algures no Espaço exterior, penetrasse o medium fonográfico como infra-som e muito lentamente fosse subindo de intensidade muito lentamente, impercetivelmente, para depois deixar o medium e se perder no mundo cósmico dos ultra-sons.

Uma passagem efémera na Estética que as nossas teorias da música eternizaram.

Se «*Was??*» é, à primeira leitura, periódica ambiental, «*proteinimperialism*» é minimal repetitiva, assim como «*Erda*» de Schwartz, outra raridade electrónica, é sintáxica/periódica.

Em «*Was??*» o enunciado é um som sinusoidal que permanece invariável enquanto o componente do enunciado é substituído por outro — como que o mesmo timbre se exprime em valores dissemelhantes, um termo primitivo sonoro, que viria, para nós, acusticamente do zero; sem um conceito fixo de sistematização prossegue num espaço liso, num plano, numa cadeia de transformações cuja

repetitividade é a constante e cuja repetitividade está nos limiares do compreensível.

O mesmo acontece a *«proteinimperialism»*: o componente lógico da repetição é a palavra composta «proteinimperialism» que se decompõe gradualmente e durante as diversas repetições que sofre até se tornar assemântica (sem sentido, sem significado), se desenvolver até um quanto sonoro aparentemente homogéneo, puramente electrónico — a linguagem verbal repetiu-se em quantidades electrónicas mínimas até sugerir a linguagem computacional.

Ambos os autores/compositores, Rabe e Persson, nos situam no limiar da percepção, nos oferecem o «imperceptível».

Esse «quase imperceptível» é o elemento, a unidade minimal da repetição.

A repetição, nestas opera maxima, tem uma intervenção na lógica da música matemática, depondo a noção de infinitamente pequeno e substituindo-a pelo de «procedimentos finitos» (essas ínfimas repetições) — o fim da ilusão é o teorema da dupla obra.

A invariância, o princípio natural, é substituída pela repetição e o som complexo (basilar do macro-sistema da musica electrónica) cede o lugar a um subconjunto de fonemas (a palavra com sentido) ou um som electrónico primitivo.

Do que não era nada (o silêncio), uma anamnese no sentido em que Platão entendia o termo, algo que está antes da nossa existência, constroem-se camadas sensitivas que progressivamente se repetem até as ouvirmos, até percebermos a lógica frígida e geométrica como as facetas dum cristal diamantino, e logo que assumem um lugar na nossa consciência estética-musical desaparecem para um futuro nada.

Duas tomadas de consciência: o do absurdo maquínico, em que musicalmente vivemos e a duma proteína imperialista que nos alimenta de alienações.

Se me for perguntado, 1983, qual é a obra mais avançada no contexto da música repetitiva minimal eu respondo sem assombro: *«proteinimperialism»* e se me derem a eleger a mais primitiva aponto *«Was??»*. É que nos mundos alternativos da música o primitivismo

e o vanguardismo só conhecem como fronteiras o preconceito implícito nos que apenas acreditam num só mundo.

E, na música de Rabe e Persson, todos os mundos são possíveis, todos se repetem, numa hipnose acústica subliminal.

II.

OFF-OFF

TELECTU

A crítica deste disco, tentando escapar ao subjectivismo, torna-se autocrítica objectiva.

É, na verdade, uma obra de música minimal repetitiva feita em Portugal, donde todos os problemas inerentes à materialização de tal obra se definem no ambiente sócio-musical português, É um album duplo editado em 1984.

Isto vai de posições, assumidas, à partida, por *Telectu* contra certo empresariato fascistóide até às escolhas da edição independente, e um estúdio autónomo, A produção é de Luis Carlos/Telectu. Os músicos: Vitor Rua e Jorge Lima Barreto (respectivamente: guitarra electrónica; teclados electiónicos e litofone eléctrico ou piano preparado). Tozé Ferreira foi engenheiro de som.

Música minimal repetitiva porque é, em suma, um jogo de unidades melódicas ou sintagmas electrónicos combinados num estratagema periódico, sem obedecer à generalização tonal ou à desterritorialização do acto de improvisar.

A improvisação é fechada em si mesma: constitui-se de contiguidades repetitivas.

Depois do disco inaugural *«Belzebu»* Telectu prosseguiu nos conceitos de música + multimedia.

Nos concertos apuraram-se especializações repetitivas, eu escrevi este livro *«música minimal repetitiva»*; apresentou-se em Paris, em

Moscovo, Barcelona, Macau. Em New York, o nosso minimalismo repetiram-se estruturas periódicas, em diversos acontecimentos de relevo no País.

Essa variedade de interpretações como que comprimiu os temas até uma perfeição mais-que-possível, para nós, que culminaria em «*Rosa-Cruz*».

O disco teria de jogar com o melhor de cada uma dessas execuções públicas, ou feitas no estúdio, e submeteu-as a uma nova concepção tecnológica que a gravação permitiu.

Inventou-se uma nova notação, definindo-se um código de interconexões minimais periódicas e radicalizou-se a musicografia de OFF-OFF para uma nova meta-estrutura minimal repetitiva e discográfica, com 4 interconexões artísticas diferentes.

OFF-OFF é uma obra minimal repetitiva de *Telectu.*

A música de OFF-OFF é eminentemente funcional, quer dizer: procura dar um sentido diverso a cada obra da tetralogia.

Assim o seu funcionalismo imediato refere-se a especificas relações da música minimal com outras artes: performance, video, concerto e teatro.

Diagonale, pretende-se orientar a música como um sistema de correlações com a performance — pode ser para um ou vários performers que actuam durante a execução ao vivo ou play-back dos temas. Os performers terão de criar, num espaço de significações minimais, certa semiologia gestual repetitiva.

Anarké, lado 2, Telectu reflecte a própria actuação dos músicos como que autocriticando a função de «músico» na nossa civilização do século XX, em especial reivindicando o estatuto controverso de vanguarda, o que significa uma nova forma de ouvir.

Portanto são coordenadas diferentes perpectivações electroacústicas do jazz, do rock cyborg, da música contemporânea improvisada, num conjunto de sintaxes repetitivas.

Se em *Diagonale* os separadores temáticos consistem num prolongamento de arpeggio dos sintetizadores, em *Anarké* os músicos gravaram em «clap interlude», ouvindo nos auscultadores «music for mallett instruments» (VR) e «six pianos» (JLB) de Steve Reich.

mãos em concha ⌒	VR	— JLB
mãos estendidas ‿		—

Da multiplicidade de ritmos resultaram os separadores: uma conotação psicológica foi adoptada: o público minimal imaginário adere a Bael, entra em repeat com Behemoth e, em Belial, culmina de efeitos electrónicos multiplicativos e em progressão gradual.

Anarké e *Diagonale* foram gravados num só take sem mistificações de estúdio e assim poderão ser executados em qualquer espaço público.

Diagonale e *Aanarké* são música minimal repetitiva dentro da categoria da electrónica «live», mimética.

De realçar a recherche tímbrica nos instrumentos electrónicos. Manipulou-se o sequencer como instrumento de solo (registos alegóricos) e o sintetizador polifónico foi sempre um fundo repetitivo em pré-programação, como sintagma percursivo ou em massas sonoras ambientais. No mini-computador de ritmo, polisaturado, um sistema aleatório de batimentos, em *Diagonale,* já que *Anarké* é uma música de câmara electro-acústica minimal sem percussão.

O segundo disco é bem diferente, é música de cassettes composta em banda magnética num processo concretista.

Cornucópia é uma recolha dos interlúdios musicais de teatro. Os onze interlúdios são acusmáticos, ou seja: a fonte sonora não é identificável e explícita — (o som da chuva pode ser naturalmente captado no micro ou simulado nos sintetizadores, sirva este exemplo). Os programas do sintetizador são de arpeggiator.

No interlúdio 9 a leitura do poema «soneto soma 14 ×» de E. M. de Melo e Castro feita pelo actor João Perry aquando dum show multimedia, no CAM, tecnica de-collage.

A voz declamatória do actor foi trabalhada em flanger sendo assumida por *Telectu* como um elemento concretista musical. Toda a relação psico-dramática de *Cornucópia* é relativa à linearidade narrativa. Uso de tape-loop e técnicas em «phase pattern».

Palolo resume as duas horas de música que Telectu fez para o filme *ohm* de António Palolo, o qual tem assiduamente colaborado com o duo em execuções ao vivo com diaporamas, vídeo e pintura. *Palolo* destina-se a ser ouvido em casa de pessoas que tenham videotape ou queiram recorrer a envolvimentos visuais substitutivos. Música repetitiva ambiental que se construiu na primeira estrofe do soneto numérico supracitado.

Cada número corresponde a uma unidade sonora e é organigrama da estrutura de montagem das cassettes, a sua pauta. O lado 4 foi improvisado por *Telectu* durante um ano, tendo-se feito uma rede antológica.

Os instrumentos de teclado estavam colocados sobre tábuas de passar ideofónicas metálicas que fazem parte da conotação musicográfica. Um labirinto de repetições.

Toda a gravação sofreu um halo de reverb, no sentido de generalizar, e tornar mais homogéneos pormenores imediatamente singulares.

Tudo o que é sintagma melódico, registo, unidades quase-diatónicas e outros pormenores tecno-musicográficos se encontram escritos e programados, não tendo sido minimamente adulterados na execução do LP.

Nos discos posteriores (*«Performance»*, *«Telefone»*, *Rosa-Cruz*), *«Fundação»* e *«Halley»* — neste último onde foram levados como influência as mais importantes linhas do continuum repetitivo e minimal; ou em *«Dismgr»* «Eno to La Monte») de *Performance* com um tape-loop total; ou em *«Baku Restaurant»* de *Telefone*, gravado em Moscovo, onde o piano preparado é sintagma repetitivo; A obra escrita em Abril/86 *«Rosa-Cruz»* para dois solistas (guitarra e sintetizador) procura mostrar duas interpretações subordinadas a uma mesma linguagem, simulando o midi.

E, depois, *«Data»* primeira obra para computador (exclusivamente), também minimalista, música para instalação.

TOMO II

ÊXTASE

PARTE V

RE-FACIO

Nota: o prefácio do Prof. Filipe Pires refere exclusivamente Partes I, II, III, IV, do Livro (1983), Tomo I.

1989.

Dei como acabado este primeiro tomo em Agosto de 88. Cabe então uma actualização da matéria, que seja dito o que mais se passou na música minimal repetitiva. De dois modo: pela forma de como eu me fui documentando e por alguma nova criatividade neste terreno musical. Comecemos por certas leituras, audições e as conclusões a que me levaram relativamente à tipologia em questão: Jankelevitch, filósofo/musicólogo, escreveu que «vários monólogos simultâneos fazem apenas uma indicível cacofonia», que os «interlocutores se devem suceder» é na alternância que se constitui o diálogo. Considerei esta dupla observação um esplêndido esclarecimento que nos distinguirá a primitiva música repetitiva (monólogos simultâneos) da presente (diálogo constituído).

Para Lucien Malson o «riff» do Jazz é uma repetição que se instala num compasso ou mais, continuamente retomado, uma perpétua e verdadeira inovação — este facto ilumina a zona de influência do Jazz na *m. m. r.*

Em Jankelevitch, mas no todo crítico em geral, deparei com a recuperação do termo «rubato». Assim para Jankelevitch o rubato é um sinal de modernidade (pós-romantismo), conspecto de decorações, transposições, suspensões.

Por isso mesmo músicos como Glass ou Reich perfilham o tempo rubato herdado do barroco, mesmo nas decorações explícitas do contraponto bachiano.

Ortiz Walton referiu as cerimónias Voodoo em que a música figura repetições com acumulação de intensidade (um preâmbulo etno ao processo gradual definido em Reich).

Paul Griffiths (um dos mais importantes musicólogos da actualidade) referiu a «brilhante simplicidade» em Reich e insinuou «à propos» que as superfícies polidas estimulam percepções falsas (teoria da percepção da nova música) e, também «à propos», deu foros de nobreza musical a uma «humanidade entre os homens e os pêndulos», a «Pendulum music» de Reich.

Também ouvi J. Adams: os seus baixos obstinados, as suas reacções exclusivas de repetição.

Vamos dividir este re-fácio em:

1. DA MUSICOLOGIA
2. ESCOLA AMERICANA
3. ETNOREPETITIO
4. NEO REPETITIVISMOS?
5. INTERMEDIA

1.

DA MUSICOLOGIA

É uma fadiga metonímica, como diria Roger Reynolds em «Mind Models» que conduz ao extâse, Assim a rã cuja especialização das fibras do olho é tal que cada uma dessas fibras é sensível a apenas um fragmento de figura, imobiliza-se quando o sinal visual é sempre o mesmo, se repete subtilmente...

A psicofisiologia tem muito a dizer sobre o porquê da repetitividade na musica — é que o nosso ouvido, tal como a fibra ocular da rã, é sensível a múltiplos sinais sonoros e da repetição mínima desses sinais surge o encanto, o êxtase, a pacífica contemplação — a etnomusicologia corroborou a psicofisiologia — a epísteme é esta.

A epísteme é a repetição.

Assinale-se neste refácio a saída do livro «American Minimal Music» de Wim Mertens — pode ser considerado como o acto inaugural da bibliomusicologia minimal repetitiva. Lê-lo foi uma emoção e fi-lo transversalmente, admirado por ler o que eu havia constatado, deliciado pelas inovações, encantado com as notícias — apesar de a obra só se debruçar sobre os quatro cavaleiros do Apocalipse (Reich-Young-Glass-Riley) e a sua parte de especulação filosófica ser secundária, não obstante certo deleuzianismo pretensamente assumido em forma didática. Mas, é importante referenciá-lo, não poderia iludir o prazer de constatar, que a música minimal (repetitiva) mereceu já o seu foro de autonomia. O livro é, assim, altamente informativo.

Leitura crítica:

Página a página, como os críticos musicais tradicionais fazem de um tema musical: compasso a compasso. Páginas = ⌀ ⌀

⌀ 11 — Michael Nyman e Garvin Bryars, *Urban Sax, Richard Pinhas,* Michael Fahres, Karel Goeyvaerts, Dominique Lawalree são citados como cultores de música minimal e nós tínhamos apontado os dois primeiros em «música ambiental repetitiva». Se os *Kraftwerk,* Klaus Schulze, os *XTC,* os *P.I.L.* se indicam influenciados na o.c., nós sonegamo-los, como que expurgámo-los para o rock ou a tecno-pop.

⌀ 13 — Wim Mertens historiza que a repetição é uma base da música europeia renascentista, considera os manuscritos TuB (1400) e Codex Ivrea (1360) bem como a balada italiana para três vozes (da época) Cum Martelli, ilustrando musicograficamente o exemplo.

⌀ 15 — Na Ars Nova a técnica isorítmica, que o nosso livro assumiu, é uma repetição sincrónica de figuras rítmico-melódicas.

⌀ 16 — Muito controversa é a afirmação de que a «repetição resulta da continuidade» quando o próprio autor não apoia o sentido teleológico (que tem um princípio que condiciona um fim). Para

nós não há continuidade na *m.m.r.* (não há um sistema) mas sim *contiguidade,* o mínimo é um sintagma. E esta assumpção macula todo o livro de Mertens. Daí o grave erro de se confundir (como Mertens) «minimal» com «repetitivo»; fiz ilusão ao «*Bolero*» de Ravel que é repetitivo sem ser minimal ou a Fred Frith «*Live in Japan*» que é minimal sem ser repetitivo.

ø 20 — La Monte Young inclui Tony Conrad no seu «*Theatre of eternal music*». Muito bem: os leitores apreciaram o lugar que dei a Tony Conrad, mais cineasta que compositor de «unidades estéticas minimais repetitivas».

ø 21 — «Longos períodos de silêncio» «o espectro sonoro» — La Monte Young e Riley com Ann Malprin. O grupo «*Fluxus*», um happening musical (1963).

ø 22 — Young estudou com Maxfield o sentido de «composição estática» («*piano piece for David Tudor*).

ø 23 — Composition 1960 2 de LaMonte Young: o micro capta o crepitar do fogo.

ø 25 — Para Mertens a diferença, correlativa, entre Young e Cage reside em que Young capta um só evento, trabalha repetidamente com esse evento, e Cage escolhe multiplicidades de acontecimentos sonoros (minimais). Ex: «*Two sounds*» de Young: a fricção circular do metal no vidro.

ø 27 — O «drone» é um som contínuo, baixo, sustido, obtido num sintetizador, por exemplo.

ø 28 — «*The well tuned piano*» de Young é a repetição de sol-la (G-A) em frequências numericamente diferenciadas. (influenciaria Ph. Niblock).

ø 30 — Young compõe em «*Map of 49's dream*» ondas sonoras periódicas, para várias horas, com efeitos de luz.

ø 36 — «*Spectra*» de Riley, é dito por Mertens, inspirou-se na «*Zeitmasse*» de Stockhausen.

E embora diga La Monte Young influenciado por Schoenberg, li, em «Revolutions musicales» de J.Y. Bosseur que o Harmonielehre de Schoenberg enunciava que os 12 sons da gama cromática são considerados como uma série na qual cada nota intervem numa

ordem bem definida *sem repetição:* o serialismo será: original, retrogradação, reinversão do original, retrogradação da reinversão, mais as operações de transposições e fragmentação. É certo que estas técnicas serão usadas como estruturações das notas repetidas, mas o serialismo fica longe, reduzido a pequenos fragmentos, como nas «Litanies» de Goeyvaerts.

ø 37 — A música de Riley abandona a constante de Young e escolhe multiplicação de técnicas repetitivas. Mais electrónica a música de Riley vem ter com a frase de Pierre Schaeffer em «La severe mission de la musique»: «a importância real da electro-acústica é que permite fazer sons, fixar os sons naturais, repeti-los e perpetuá-los, transformá-los.»

ø 38 — «*Dorian Reeds*»: aqui Terry Riley usa pela primeira vez a técnica de tape delay — embora Pauline Oliveros a tenha posto em prática em «I of IV» num estúdio e por certo Pierre Henry e Pierre Schaeffer a descobriram nos seus primeiros momentos de investigação o que Mertens não menciona.

ø 39 — Nos «*Keyboardstudies*» os performers partem do início da partitura no momento que quiserem e escolhem as frases repetitivas que lhes aprouver (1964) — Riley.

ø 42 — Em «*In C*» e «*A Rainbow in Curved air*» a improvisação e uma escrita simplista são conciliadas. Para Mertens, e é importante esta consideração, Riley é «um performer que compõe e não um compositor no sentido estricto da palavra».

ø 44 — Finalmente sobre Riley: o «*Poppy Nogood*» é um trabalho para soprano e «time lag accumulator» que produz eco artificialmente (uma espécie de sequencer).

ø 47 — Temos lido em todas as obras sobre Reich o que por vezes parece ser uma assunção abusiva de curriculum: que estudou técnicas de drumming no Ghana (onde apenas esteve um mês) e que estudou com Luciano Berio. Ora Berio diz sobre repetitivismo: «A indigência semântica da minimal music de Reich pode atingir, nas mãos de um compositor holandês como Louis Andriessen, muito comprometido e sem qualquer complexo de mercado, construções musicais bem mais atraentes e significativas. Por estranha ironia do

destino, Reich e também Andriessen foram meus alunos, um na Califórnia e o outro em Milão, A distância modifica as realidades,»

ø 52 — Para Mertens o «*Violin Phase*» (para um violinista em três pré-recordings e «live» ou quatro violinistas) inaugura a fase de Reich para live electronic music.

ø 53 — Um dos temas mais minimais de Reich será «*Pendulum music*», já que usa apenas a inércia do processo pendular.

ø 54 — «*Drumming*» onde reune o «*phase shifting*», os resulting patterns e o processo gradual é uma obra prima da *m.m.r.* Iniciando o longo movimento com estruturas rítmicas de tambores afinados (o que lhe retira a euforia da música centro-africana que reverencia) desenvolve-se interminavelmente um jogo complexo das técnicas supracitadas mas feito de forma subtil e quase imperceptível, que iria desaguar no estuário luminoso de «*Music for mallet instruments, voices and organ*». A propósito, diz Berio nos «entretiens avec R. Dalmonte», «a forma mais elementar de redundância é a repetição: ela é muitas vezes utilizada como número estilístico ou, sob as suas formas mais obcessivas — quando os elementos repetidos são insignificantes — para prevenir justamente uma queda no abismo do non--sens. Redundância e repetição foram algumas vezes centro das minhas preocupações mesmo fora da música electrónica: em algumas partes de «*Epifania*» por exemplo, e mais que em qualquer outra composição: em «*Circles*» (1960). Nesta obra eu preocupei-me em elaborar critérios de repetição que possam englobar todos os aspectos de composição — em «*Circles*» tudo é repetido e tudo tende a voltar-se sobre si mesmo (mesmo os poemas de Cummings naturalmente), então aí certos detalhes característicos periódicos têm tendência a repartir-se e a propagar-se na obra inteira» — esta apreciação musicológica de Berio parece-me também um ponto elevado de crítica à música repetitiva.

ø 69 — Continuando a pontualmente observar o que há de mais polémico na obra de Mertens, que também é compositor repetitivo, de grande mérito, refere-se Ph. Glass; «*Strung Out*» onde o músico americano utiliza a estruturação aditiva um sistema rítmico que estudou na Índia em 1966-1967,

ø 71 — Em «*Music in fifths*» (69) Glass escreve uma linha melódica, abertamente uma progressão harmónica tradicional: a cadenza — que viria ser, não referida em Mertens, um paleativo em «*Glassworks*» (1982),

ø 81 — Os cantores (em «*Einstein on the beach*» ou «*North Star*») cantam o nome das notas (solfeggio) ou os números correspondentes à duração da nota, É um processo típico da música de Glass, conceptualmente melismática.

Após este comentário a Wim Mertens convém sintetizar os seus critérios teóricos de música minimal e referimos a parte 2 do livro, «Basic concepts»:

Arnold Schoenberg — A dissonância perdeu o seu significado dada a generalizada utilização (Hassell é sempre dissonante), O trabalho como permutação de sequências é mais importante, na m.m.r. que as relações entre pitches.

Webern — Já se referiu a estruturação dos intervalos e a concepção de silêncio mas pode orientar-se a música, segundo Webern, numa atomização de múltiplos sentidos sonoros.

Stockhausen — A moment-form, estrutura sonora que não depende nem da antecedente nem da seguinte. Podemos dizer que a música de Reich vive desta noção.

John Cage — Mas mais fundamental foi Cage. Embora Mertens não refira (já que confunde minimal com periódico) Cage, aprés Henry Cowell, Cage + Duchamp instituiram os valores puramente conceptuais da música e utilizadam elementos irrisórios para essa conceptualização (era a música minimal) em que a obra como objecto acabado é ultrapassada pela noção de «obra como processo» (music as process) que iria por assim dizer subverter a noção ainda renascentista de música, O repetitivismo será então um processo periódico, não teleológico (como Morton Feldman assim a entendeu) de organização de estruturas minimais. Feldman, o.c.: «eu construo um som e então movo-me para outro»; Herman Sabbe: «nómadas isolados sem qualquer relação» — e aqui vem a nossa noção de contiguidade que reivindicamos para a definição de m.m.r.

E termina-se a leitura crítica da «American Minimal Music» de Wim Mertens citando a citação de Ernst Albrecht Stibler: «é característica da música repetitiva que nada é expresso: mantem-se apenas por si mesmo». Diria eu: como um relógio de música, uma caixa de música, um carrilhão, em que os fenómenos se repetem na absoluta independência do automatismo, que nada expressa. A m.m.r. será então anti-expressiva, indigentemente semântica, como diria Luciano Berio.

2.

ESCOLA AMERICANA

Temos de compreender que o minimalismo não é redutível ao anedótico como muitos detractores o fizeram e fazem (o caso de Antoine Golea contra Cage), Vem isto a propósito de, por exemplo, as composições (*1960*» de LaMonte Young: o intérprete e o estudioso não poderão interpretar à letra os seus enunciados: isso seria despotencializar a enorme cultura musical do compositor, seria reduzir a um pensamento positivo o que é fecundamente aberto e relacionado com o princípio esoterista de todos os rituais: o simbolismo. É que por detrás de cada frase está simbolicamente enunciado um novo rito, um enigma tão plurívoco como os pareceres dos oráculos gregos, a forma subliminal da aprendizagem musical indiana em que o mestre estabelece com o discípulo uma relação linguística potencialmente descodificadora, na sua simplicidade, dum nível complexíssimo de informação — daí que «*1960*» seja uma obra aberta, que não conhece os limites da linguagem falada porque é música: repetir é ser constantemente diferente e La Monte Young é um músico-filósofo.

La Monte Young estudou música electrónica com Richard Maxfield e Reich estudou as «Investigações filosóficas» de Wittgenstein e os quartetos de Webern (tal como Young); Brahms disse no seu tempo: «a perda da tonalidade dá a perda de pulsação».

Ora parece-me que a *m.m.r.* recupera a pulsação, o silêncio de Webern com os seus intervalos complexíssimos, e reforça o «beat», inspirada no Jazz e em músicas etno onde a cadência ou síncope são valores determinantes.

Assim um solista paradigmático da *m.m.r.*, o instrumentista de sopro e teclado Jon Gibson, que dia para dia se mostra numa avultada figura neste género musical recorre à música monódica, onde se memorizam motivos repetidos, a combinação desses motivos, a vinculação aos motivos resultantes.

Terry Riley em «In C», obra-prima da *m.m.r.*, distribui «pitch--charts» aos músicos (cartões de alturas), um número de fragmentos modais que os músicos interpretam livremente em ritmo de repetição obcessiva e motivos espontâneos.

O próprio Riley, como solista de orgão, escolhe um acorde, detem algumas notas desse acorde e joga como outras repetidamente. Esta metodologia estrutural reflectiu-se em «*In C*», bem como não podemos ignorar que o que há de Jazz em «*In C*» vem do contacto juvenil que Riley teve em Los Angeles com Don Cherry e Billy Higgins, músicos de jazz e das suas interpretações de piano da música negro-americana.

Uma audição renovada de «*Music for mallet instruments, voices and organ*» e de «*Six pianos* e «*Six marimbas*» de Reich sugere-nos o que talvez se tenha esquecido na crítica minimalista: o lirismo musical. O processo gradual de Reich utilizado na sua forma mais poética.

Em «*Music for mallet instruments, voices and organ*», as partes líricas são autónomas, numa torrente ininterrupta de cesuras, permitindo deleitar-nos com a total plasticidade — uma oração independente, paratáxica, que não sobrecarrega a memória; de tal forma que os perfumes inóspitos dos primeiros timbres se esquecem perante a fragrância hipnótica das novas cores sem, todavia, sairmos do mesmo jardim melódico. Uma espécie de poema épico em que os episódios nos encantam na multiplicidade luminosa de imagens, inumeráveis como sonhos, íntimos, dança de esferas corporais.

«*Six pianos*» é, para mim, das mais belas obras jamais escritas dentro da *m.m.r.*, fluxo também lírico de subtis aromas. Diversas formas de êxtase melódico, sustentadas por uma única estrutura que elege esses pequenos êxtases, que são melodias tão sensuais como um beijo. Fundamentalmente meditativo, até um torpor lânguido em que acidentes triviais, ênfases de acentuações dóceis, suspendem, em nós, os mais diversos sentimentos.

O diverso melódico é o diverso passional nas «*Six marimbas*» onde o mais concreto (a unidade minimal) se materializa com o mais abstracto (o fluir do tempo), Reich motiva-nos a pergunta: não é o amor o desejo de ouvir, reouvir, voltar a ouvir, ouvir sempre o que se ama?

Quando referi Cage neste livro referi o Cage das repetividades porque Cage ficou mais conhecido pelos seus «métodos de não--repetição sistemática» (sic Francis Bayer) bem como Eno ou Fripp se destacam como músicos de rock ou Surman e Lacy como músicos de Jazz ou música contemporânea improvisada.

É a «música droga» de Riley que concilia uma (electrónica) e outra (etnográfica) para ambientes hipnóticos. Em «*In C*» Riley oferece aos intétpretes 53 fórmulas melódicas para se repetirem como o catálogo de qualquer sintetizador oferece *n* notas para se repetirem *monoestruturalmente*.

O «well tuned piano» de L. M. Young consiste em novos sistemas de afinação, na procura de novos tons fundamentais, de prósperas influências no minimalismo dos anos 80, editado em CD-box (5 discos) em 1988.

3.

ETNO REPETITIO

Muito importante terá sido a digressão que eu fiz posteriormente aos mundos da etnografia musical. Evidente que considerei o fenómeno de repetição como «minimalista» «metonímico» «contíguo» e evitei a simples alusão à repetitividade.

Zuckerkandl, um especialista na repetição-em-si na música, referiu que a verdadeira oralidade nas músicas primitivas estava na repetição. Ao estudar a música balinesa falou no encadeamento de motivos separados, estritamente decompostos mas que *não conduziam ao crescendo* (o sublinhado é meu), orgasmo no plural, como diria Daniel Charles, um mínimo denominador comum a cada repetição, como em «*Pendulum Music*».

No eterno retorno de Klossowski cada coisa só existe porque volta, cópia infinita de cópias. Triningham explicitamente deduziu da mecanização de experiência mística em tempo relativamente curto graças a exercícios rítmicos, movimentos coordenados, repetições verbais.

Gilbert Rouget reforça esta teoria: no dhikr árabe a música actua sobre a fisiologia, em que o nome de Allah é repetido ad infinitum; e nós podemos observar na liturgia católica a monotonia, o torpor, a quase imbecilização com que se repetem palavras, frases, ladaínhas, orações até uma suprema e triste alienação resultado dessa sinergia, associação som/forma: Deus é a palavra que se repete; o mecânico da repetição que conduz ao esvaziamento da racionalidade é a invisibilidade imputada a Deus.

O Dionisus Redivivus, como na repetição da cena primitiva de Freud é bem diferente em outras sinergias repetitivas etno-musicais, cujos deuses são visíveis e identificáveis na Natureza.

Para Gilbert Rouget (e a sua obra-prima «La Musique et le Transe») no ditirambo (coro em forma de círculo que canta e dança) o langor das aclamações repetidas sobre um ritmo intimamente lento e a aceleração progressiva da cadência conduz ao estado místico (Bastide referiu também isso no Candomblé do Brasil). De referir que é numa disposição em círculo que os músicos do *Ph. Glass Ensemble* tocavam, tal como no «*Stimmung*» de Stockhausen.

Uma forma de utilizar a doença como elemento ritual, agora em desuso, é o tarantulismo. As vítimas da tarântula, no Tchad, repetem intermináveis cânticos, sons, ruídos, e o transe é atingido

por uma pulsação regular rítmica — o tarantulismo começa, prossegue e termina em rito e acção. Martino vê aí a perspectiva elementar de uma reabertura à existência histórica situando-se «pro tempore» sobre a protecção da repetição rítmica, «tão segura e previsível como a órbita de um planeta».

Também é uma conclusão etnomusicológica a de Alain Roux que diz sobre a música de rock ocidental: «a potência dos amplificadores actua directamente sobre o corpo e cria uma participação jamais atingida mesmo no acto sexual... através da amplificação da voz humana é afectada a laringe... as sonoridades do baixo electrónico (infra-sons) produzem no abdomen vibrações localizadas nas zonas erógenas internas... as melodias repetitivas produzem instantaneamente uma ligeira hipnose».

Compreendeu-se perfeitamente: a inoculação do veneno da tarântula na sociedade pré-industrial e a amplificação brutal dos sons numa sociedade do artifício industrial levam à mesma situação: a alienação do sentio, a exacerbação do eros, a obnubilação do logos.

Segundo Shirokogoroff o auditivo entra em transe pela «repetição de refrões com uma emoção crescente, produzida principalmente por um aumento do tempo, da intensidade e da expressão», isto no chamanismo Tonga.

Por seu turno Anne Chapman ao observar os Seknam da Terra do Fogo conotou uma atitude extática nas palavras encantatórias longamente repetidas.

Também com Pandit Tran Nath, o cantor que educou Riley e La Monte Young, as sílabas longamente prolongadas, os murmúrios, as nasalações se repetem até ao êxtase: esse repetitivismo não é minimal na «*songs for the ten voices of the two prophets*» porque Riley não chega ao extatismo e se perde num consumismo vocal imediato, música tecnopop por excelência, «new age».

Os bochimanes entram em transe, depois de várias horas; resulta do carácter repetitivo dos ritmos (Lorna Marshall) e D. Carpitella reforça a ideia etnomusicológica de que a repetição leva ao êxtase.

É melhor especificar, abrir um parêntesis, que o método da etnomusicologia consiste em observar, recolher dados, sondar e

só depois compreender dentro de um sistema de relações epistemológicas. Por isso noste segundo tomo nos interessa referir o que foi descrito, imparcialmente, sem impormos os nossos juízos valorativos às outras músicas do planeta, neste sentido inventariámos as informações de etnografia sobre a fenomenologia da repetição.

A música céltica, diz Ferrari, é repetitiva, e este facto influenciou-o como músico.

J. M. Kwabena N. Ketia estudou a música dos Chona (Zimbabuwé) e conotou a música da mbira (espécie de «piano» de mão) como música meditativa e cita Berliner «o tocador de mbira banha a atmosfera de música de carácter repetitivo e cíclico susceptível de entrar em estado de transe».

K. Peter Etzkam por seu turno, e ao escrever a «Sociologia da prática musical e dos grupos sociais» induz que a música tradicional japonesa raramente emprega a repetição mas, neste país, a música popular contemporânea é a mais marcada pela repetição de frase.

A rapidez da intercomunicação de raças, países, continentes, culturas, civilizações explica o paradoxo: a música negra africana (repetitiva por excelência) passou para os europeus através do jazz e estes passaram-na aos japoneses através da pop music, uma tecnologia electroacústica avançada.

Para os ocidentais (O. P. Joshi) a música indiana parecia-lhes repetitiva ambiental porque estes desconheciam, popularmente, o caracter afectivo interiorizado e essencialmente modal da música da Índia.

Voltando ao estudo de Kwabena Nketia «aspects relationeles de la music dans les societés africaines» ao depararmos com a descrição das estruturas musicais da música africana ocidental poderemos ver a forma de como «*Sextet*» ou «*Music for a large Ensemble*» se inspiram nesta etno-musicografia: «o nível estrutural de base é aquele que define o tempo e o ritmo em geral marcados por um motivo tocado repetidamente durante todo um concerto».

É lógico que ao escrevermos, ou pretendermos escrever, sobre comportamentos musicais de outras civilizações, mesmo da nossa, temos de respeitar escrupulosamente as conclusões da análise cientí-

fica — não podemos inventar que os índios Navajos usam mridangam e que o Van Câm é uma canção sua própria para ocasiões tristes ou que nos seus rituais estruturam séries dodecafónicas porque a etnologia nos situa o mridangam na Índia, o Van Câm no Vietnam e o dodecafonismo na criação musical ocidental contemporânea.

Seria fundamental, e nenhum livro ainda o fez, sistematizar os diversos tipos de repetição mas ultrapassa o âmago desta obra.

Se fomos aos exemplos etnomusicais, se a eles recorremos, foi para elucidar a música minimal repetitiva, a escandir de forma a percebermos como ela está presente na música contemporânea e também para fornecer diversificadas ideologias da repetição sem abstrair da praxiologia implícita.

A linearidade do vocalismo europeu é ultrapassado, na sua etnocentralização estética, pela voz dos lamas que cantam polifonicamente (a fundamental e os seus harmónicos).

No drone, considerado como entoação lenta de uma canção, a voz é estratificada e polifónica — é, segundo Robert Erickson «música repetitiva, de ambiência, um rio musical no seio do qual se formam e dissolvem correntes e remoínhos.» (v. *Shri Camel* de Riley).

No canto com Mridangam a voz é paralela mas independente dos ritmos. Como diz Daniel Charles: «na medida em que o tempo flui e nunca se repete os sons podem repetir-se indefinidamente».

São as paisagens sonoras do compositor e teórico canadiano R. Murray Schafer que recorre ao drone, aos clusters, a isocronias, para criar um estado atmosférico de movimento e surgimento, ambiente-repetitivo como uma maré. Todo o ambiental consiste numa perpétua repetição que lentamente, muito lentamente, se transforma em outras perpétuas repetições. Um tiro na selva não é ambiental...

E ainda no campo da etnomusicologia não podemos esquecer que o «*Adágio*» de Mozart contém 80 % de repetições estrictas (D. Charles) que o 1.º movimento da «*Pastoral*» de Beethoven reitera 44 vezes o mesmo motivo (idem) e que La Monte Young teria descoberto na crispação weberniana à volta de valores sonoros fixos

a teoria da música estática de um só som. Como Coltrane que trabalhava um só acorde na sua derradeira e apocalíptica fase, ou com Ph. Niblock e as notações numéricas.

Os centros de causalidade variaram na música ocidental — na peça de Poulenc (sic Charles) «*Suite Francesa*» para quatro vozes, cada voz acentua-se alternadamente criando diferentes acentuações, E Daniel Charles, no seu radicalismo, clama: acentue-se não 4 vezes mas 840 vezes como no daCapo de Satie!

Esta resenha (mini) etnomusicológica não foi vã. Os «*Monólogos*» de Filipe Pires cuja repetitividade se centrava, muito à maneira indonésia, no vibrafone enquanto os outros instrumentos sobrevoavam diversas paisagens melódicas, permutavam essas visões, foi o primeiro compositor português a utilizar o repetitivismo como método — não foi também Filipe Pires («*Canto Ecuménico*») o primeiro a recorrer à música concreta e electro-acústica sobre bandas gravadas de múltiplas referências etnológicas? Sei que Filipe Pires conhecia profundamente, e muito antes deste livro, o repetitivismo na etnomusicografia...

A música performer Meredith Monk consagrou-se como a mais exigeute leitora do minimalismo: voz, côro, objectos sonoros, na senda dos 4 mestres americanos; Música aberta ao teatro, ao vídeo, ao multimedia, pós-modernista por excelência.

4.

NEO REPETITIVISMOS?

Na verdade um músico pode ter várias facetas, tanto mais várias mais complexas e universais são as suas qualidades de criador. Não podemos fechar um músico numa caixa e pôr-lhe um rótulo, o direito à liberdade na Arte implica o direito à liberdade de expressão formal e morfológica.

Cada vez deparo mais com a palavra «repetição». Tornou-se uma obcessão heurística (no livro, no vídeo, no cinema, na oralidade,

no teatro) e a minha consequente hermenêutica tornou-se filosófica (lembro-me de quando Barthes escreveu os «fragmentos de um discurso amoroso» só pensava, segundo ele próprio, em amor, com amor, pelo amor) — desejo acabar este livro, sair do pensamento sobre tudo o que é repetir e é música, um tédio infinito inexorável repetir música, a «*Tartaruga*» de La Monte Young que caminha sonora repetida musical até aos confins sem limites sem consciência.

Chegou-me a carta de Filipe Pires onde diz que a sua peça «Monólogos» para 8 instrumentos é repetitiva, A luteria é semelhante à do «Octet» de Reich:

«Octet»	*«Monólogos»*
piano(s)	piano
clarinete(s)	clarinete
vibrafone	vibrafone
Flauta, picollo	Flauta
violino	violino
viola	violeta
cello	cello
baixo	baixo

Há, em «*Monólogos*», como em «*Music for Large Ensemble*», um vibrafone, Compreendo: são ambos músicos de enorme base académica, da evolução das formas canónicas ao repetitivismo (acústico, nada electrónico, avisa o Filipe Pires).

O minimal designa uma política em relação ao material usado: «Monólogos»: «1983; nesta obra utiliza pela primeira vez o enunciado repetitivo como sistema. Seis discursos independentes ocorrem sincronicamente divergindo nos percursos e nas densidades, formando uma teia sem antecedentes nem consequentes, que em qualquer momento poderia ser quebrada. Sobre um fundo contínuo, de pulsação rítmica uniforme, a interacção de cursos, formas melódicas, rítmicas ou harmónicas, processa-se a intervalos temporais regulares. O desfasamento dos pontos de repetição, no seu conjunto, e progressivas variações morfológicas conduzem a situações sempre diferentes e a uma constante transformação do conteúdo musical.»

O génio pensador do continuum na música de hoje é G. Ligeti: Na sua monumental obra «*drei stucke fur zwei klaviere*» (interpretada pelos pianistas Alfons e Aloys Kontarsky) o II andamento chama-se «*Selbsportrait mit Reich und Riley*» e é uma enorme reverência de Ligeti à m.m.r. — cascatas polirrítmicas, técnicas de «pattern repetition» de Rilley e «phase shifting» de Reich numa concentração progressiva de repetitivismos até a um continuum (Chopin citado do seu «presto»).

Também outro grande compositor Haubenstock Ramathi dedicou uma peça repetitiva para ensemble, não editada em disco.

Assisti à explêncida execução de «*Tautologos III*» na Fundação Gulbenkian — Encontros de Música Contemporânea 84, dirigida por Alvaro Salazar. Esta composição repetitiva de Luc Ferrari é aleatória: a sua realização é apenas «possível» «não previsível», nenhum instrumento deve sobressair ao nível das alturas, as dinâmicas são idênticas. Aos 6'40" pede-se mais timbre. Aos 7'40" ataque e sustain. Tocado por qualquer instrumento e com os módulos seleccionados pelo Álvaro Salazar. Para Ferrari a Tautologia é a sobreposição de vários fenómenos, que repetindo-se continuamente e cada um tendo uma duração diferente, se encontra uma ordem sempre renovada; cabe ao regente do ensemble a escolha dessa ordem.

Obra onírica, de rara beleza, um dos pontos altos do novo repetitivismo, ela cumpre o desiderato da música contemporânea: o aleatório, o espaço não-fixo, o heterofonismo, o mobilismo tímbrico.

Foi esta peça o momento mais importante dos «Encontros de Música Contemporânea» de 1984, depois vieram Andriessen, Reich, Riley...

John Surman, que esteve cá em casa a cear, disse que a repetição era nele um fenómeno visceral (apontou para o abdomen), como que inato, e aprovou sinceramente o texto sobre «*Upon Reflection*» — em troca ofereceu a *Telectu* o seu último trabalho, exclusivamente repetitivo ambiental.

Também Carlos Zíngaro me deu a ouvir os chamado. «fundos» musicais sobre os quais ele executará as improvisações de violino — esses panos sonoros, ostinati, jeux creusés de repetição, eram elaborados sobre sintaxes minimais repetitivas;

Dennis Levaillant veio dar razão ao facto de eu incluir uma faceta de Eno na música repetitiva (o que pareceria descabido senão despropositado) quando narrou historicamente que Eno se fez conhecer aos 20 anos de idade pela interpretação de «*X for Henry Flint*» de La Monte Young.

Michael Nyman referencia na sua obra musical conceitos de homomorfismo que poderão incluir homomelodia e homorritmia, estruturantes do repetitivismo.

Um grupo que aborda sintaxes repetitivas são os *Soft Verdict*, por dupla razão: 1 — reiteração invulgar de traços melódicos; 2 — a produção padroniza esses repetitivismos e envolve-os numa pulsação subliminal de ondas também repetitivas, o que dá a característica especial ao agrupamento, o seu som definitivamente de tecnopop minimal; aliás os *Soft Verdict* aparecem ao lado de edições discográficas tidas como eruditas avant gard, e junto à música de consumo.

O violinista Michael Galasso é um dos mais significativos intérpretes de música repetitiva. Um académico que concilia Bach (as eternas reiterações melódicas das sonatas para violino e violoncelo) com Reich (o mais imediatamente referenciável: «*violin phase*»).

Galasso retoma a tradição da música contrapontística ocidental no contexto contemporâneo em que o virtuosismo da academia se adorna de figuras electrónicas — soit disant: a conversão da musicografia barroca através da tecnologia eléctrica e discográfica (produção).

Galasso será, por isso mesmo, um nobre exemplo de *m m r* — não é compositor clássico nem improvisador ocasional, é um excelente leitor de música clássica e música minimal repetitiva, leitura essa patente na habilidade soberana dos seus solos «*scene*».

O grupo francês *Art & Technique* converte unidades minimais repetitivas elementares, mecânicas, casuais por vezes, através dum

conceito de produção a todos os títulos exótico e original na sua intrínseca independência tecnopop.

Renard Gagneux indica nas suas composições que elas são para «ouvir» e não para «escutar»; define música-droga, em que é o inconsciente que nos liga à música e não o consicente (obras principais: «*Psaume 68*» «*Carillon IV e V*» e «*David Dances*»).

Os «*instrumentals*» de Arthur Russell procuram conciliar o lirismo pop com o mais empírico minimalismo.

Mertens, como compositor, cria obras minimais com melodias tépidas em «*Vergessen*» ou «*Struggle for pleasure*», «Usura».

Mais virulento e na origem da m m r está o grande intérprete Frederic Rzewsky que compôs «*Attica*» e «*Coming Together*» — um ad libidum em 2 partes — a repetição tem um sentido político como «*It's gonna rain*» (Sam Melville prisioneiro de Attica é morto em 71) um cluster repetitivo, em uníssono, para um número arbitrário de músicos,

Conheço a melhor interpretação desta peça: pelo grupo «*180*» — afinal a música minimal repetitiva conquista a zona soviética, especificamente a Hungria. Mas a interpretar ocidentais: Rzewsky e Reich. Particular relevo para Reich, não só interpretado como fundamental influência: «*Music for pieces of wood*» de Reich, através dos «*180*» usa os ritmos 6/4, 4/4, e 3/4 em efeitos de extensão e redução, transposição, duplicação e complementaridades. Um timbre limitado, mesmo primitivo. «*Music for pieces of wood*» é uma composição essencialmente rítmica. Com «*Attica*» os húngaros reverenciam a ideologia de esquerda. Um repetitivismo que muito deve e tem que ver com o free-jazz, uma espécie de tapete quadriculado onde figuras atrozmente recitadas, riffs convulsivos rasgam a monotonia dos fundos simétricos.

Em «*Vizicsda*» (água maravilhosa) o compositor Tibor Szemzo trabalha flautas e feed-back (peça de 1982) com flautas (alto e piccolo) e sobreposições. Laszlo Melis em «Etud háron tukorre» (2 pianos e 4 pianistas e insttumentos adicionais) com reiterações de jazz modal e climas clássicos e música repetitiva em si.

Os «*180*» são também especializados intérpretes de Louis Andriessen. Importante assinalar o facto de na Hungria existir um grupo de tal envergadura.

Outro grande nome da música contemporânea improvisada é Alvin Curran que em «Magnetic Garden» utiliza sequências de acordes; em «*Songs and view from the Magnetic Garden*» combina música concreta, canto alusivamente bizantino, live electronics, chocalhos e um fundo repetitivo permanente de sintetizadores.

Na música repetitiva ambiental, Sunil compõe para orgão e instrumentos indianos; Sunil foi noviço no Ashram de Sri Aurobindo em Pondichery e propõe uma música «supramental» «meditativa».

Reich pressupõe-se introduzido na Alemanha pelo «lumina» dos shows multimedia Ranta e foi interpretado por Kagel, Rzewsky e Luc Ferrari, com posteriores influências nestes, como vimos.

O «*Klavierstuck IX*» de Stockhausen permite, entre outras leituras, já que é uma obra aberta, a repetição ad lib de notas, pois o seu jogo é de ressonâncias.

Karl Berger, um dos maiores vibrafonistas da História do jazz em «*Moutons de Panurge*» entra no monoestruturalismo repetitivo com o seu esquema simplista: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, 4-5, 1-5 etc...

Wolfgang Burde descobre que o minimal nos dá a abertura do macro-tempo, Ao analisar a obra de Robert Moran, de 1974 «*Eternal Hour*» em que secções estáticas de sons sustidos convergem para a formalização de uma música periódica.

Jay Clayton e Joan La Barbara (agora super vedetas de música improvisada) desenvolvem a lição de Reich: «ralentir» a voz mas manter a altura constante.

Peter Michael Hamel, citado por nós neste livro e um discípulo pontual de Terry Riley, em «*Nada*», obra muito importante no repetitivismo alemão, caldeia o rock planante de Schulze, o ambiental dos *Tangerine Dream* e parafraseia literalmente Riley. Quatro sintetizadores tocam melodia, bass line e drone (som contínuo) em escala frígia agora conhecida na India como Raga Kafi. Em «*Slow Motion*», inspirado em Glass, os motivos são repetidos numa escala elementar de FGABC.

Cornelius Cardew, o anti-imperialista, é também um anti-formalista, que na sua crítica impiedosa a Stockhausen defende o minimalismo absoluto.

É do radicalismo que florescem os estilos...

De citar que Ph. Glass e John Adams, inflectiram do minimalista e se dedicaram à música pós-moderna, outra tipologia de hoje (oiçam-se «Poianiskaski» e «Nixon in China». E Reich na mesma senda pós-minimalista e pós-modernista trabalha em «the cave». Também «Atalanta» de Ashley conhece uma perpétua re-escritura.

5.
INTERMEDIA

Os alemães davam ao minimalismo (até 1977) o nome de Neue Einfachkeit (nova simplicidade) e LaMonte Young (que trabalhou com Serra, de Witt, Morris) institui um estruturalismo que vai contra a representação exterior, sem grafismo, recusando mesmo a matéria do disco (que eu saiba Young apareceu ao lado de Zazeela e de Tran Nash apenas como acompanhante). É a estrutura da interioridade, do conceptualismo, do eu, solipsista como Stirner.

Ora esse monoestruturalismo vem de Cage e do seu Music-circus, e de Duchamp, E convém relatar o surto do minimalismo: o perfomer George Macciunas criou o grupo Fluxus dentro de significações monoestruturais do jogo, do gag, do irrisório. Uma obra característica deste monoestruturalismo conceptual será também o de George Brecht: (abrir um rádio, polir um violino). Eu próprio participai com Serge Oldenburg III nas Bienais de Vila Nova de Cerveira — eu criava arpeggios no sintetizador (na altura um ARP Odissey) e Serge III serrava uma armadura medieval com serra eléctrica de onde resultava um espantoso florilégio de sons arrepiantes e faiscavam cores de fogo de artifício. Outras peças de Serge III foram: «Concerto para guitarra» em que uma guitarra estava pendurada por um fio ao tecto, outra não tinha cordas, e outro andamento não tinha mesmo guitarra.

O minimal, já o dissemos, designa uma política especial em relação ao material usado, Stella, David Behrman, Tom Johnson, os grupos Fluxus, Sonic Arts Union, AACM (estes um jazz de vanguarda que recorre ao minimalismo, em que Joseph Jarmam simula o pathos de um saxofonista da estética do grito, substitui o gesto pelo som).

Muitos performers recorrem ao objecto musical ready made e podemos sem receio dizer que Varése, Cage, Duchamp, Morton Feldman, são os oráculos retrospectivos de toda esta escola. A repetição surge depois. A repetição surge quando os músicos-performers começam a utilizar máquinas electrónicas: então o gesto consiste em minimamente accionar o instrumento sintetizador e deixá-lo actuar, recorrer ao efeito «loop» da fita em anel (dois gravadores ficam eternamente ligados um ao outro pela fita — jogos de velocidades, retromovimentos, paragens, cortes), como *Telectu* em «*Eno to La Monte*».

A máquina eterniza o minimal, repete-o infinitamente, (Oliveros, Ashley, Reich, Young...), A escrita musical que daí resulta é modelar para os instrumentos acústicos: Reich torna-se rapidamente chefe-de-fila, o compositor transcreve efeitos electrónicos (phasing, sustain, sequencing) para a pauta tradicional e para funções musicais tradicionais o que lhe aufere uma rápida glorificação na História (etnocêntrica) da Música Ocidental.

Alguns músicos da escola repetitiva sofreram evidentes influências resultantes da evolução de outras tipologias ou tecnologias musicais. Assim Jon Hassell, depois de «*Vernal Equinox*» onde se mostra um solista de trompete acústico com grandes ambições para a electrónica- aí ele simula efeitos artificiais de forma a obter um timbre pouco usado em todos os trompetistas (Miles Davis está por certo a influenciá-lo). Mas nas recentes obras Hassell refere a técnica de «*Keying in*» do vídeo: o fundo não afecta o primeiro plano na introjecção de imagens, isso permite-lhe acumular músicas de épocas e origens diferentes, O trompete ramificado pelo coro ou as cascatas de gamelão caracteriza este gosto pelo impreciso em que o instrumento flutua num magma electrónico de repetições estruturais.

Por toda a arte esta economia de repetição: nos filmes de Jonas Mekas, nas coreografias de Laura Dean, Lucinda Childs, Trishia Brown, Alvin Ailey; Steve Reich ao instalar vídeo em vários canais celebrou essas mesmas morfologias minimais; até às vozes de Jay Clayton ou Joan La Barbara a ralentir a voz mas manter a altura constante — um princípio minimal.

De Glass ao processo de progressão aditiva. O filme «*Koyaanisqatsi*» de G. Reggio produzido por F. F. Coppola em que a imagem urbana é desmontada, destruturada, amalgamada, acelerada, sujeita a ralentis pulsados numa simulação da música de Glass. Esse Glass cada vez mais vedeta e mais pop a rondar os mercados de Jazz e de rock, a passear no Sena como outrora Haendel passeava vitorioso a sua música no Tamisa.

Os salmos e a quiromania (notação por gesto) presentes na melismática textura de «Tehillim» do agora judeu S. Reich.

Stella, Le Witt, o inter-media. No grupo *Fluxus,* na *Sonic Art Union,* em Chatham, em Glass.

Minimalismo dos pigmeus em «*Clapping Music*» de Reich: os solistas batem palmas repetitivamente, em jogos tão antigos como a própria linguagem. E sobre o «*Ubu Roi*» de Jarry: Reich musicou-o com 63 notas repetidas.

Reich que agora, glorificado pelas cátedras da música erudita, como que tenciona renunciar ao ápodo de minimal repetitivo.

Sinergias múltiplas: a *m. m. r.* descobre o cinema, a montagem da escrita, a palavra que se repete, o gesto quotidiano que é sempre o mesmo, a biologia das repetições nessas semiologias inenarráveis do respirar, do batimento cardíaco, do dormir e acordar.

Norbert Wiener considerou a pianola o primeiro exemplo dum aparelho cibernético (os rolos picotados) e no livro «La musique par ordinateur» Frank Brown abre a sua obra complexa e obscura com: «os músicos mais próximos de nós tentaram codificar ao máximo as funções repetitivas que envolvem o acto composicional...».

Numa perspectiva, aquela centrada sobre as produções mais recentes de m.m.r., podemos apoiar-nos na gestalt theorie e considerar que esta tipologia será tão somente um jogo de funções instru-

mentais baseado em esquemas (algébricos, computacionais, geométricos e, porque não, simplesmente lúdicos) que são uma fenomenologia poética do mínimo e do repetido.

Com essa teoria demonstramos que há um equilíbrio móvel entre as partes e o todo (composição). Assim a obra de Gottsching (E2-E4) refere o equívoco, eterno neste músico, entre o todo constituído pela adjudicação contínua das partes (rock alemão) e pela pura autonomização de elementos musicais sendo a percepção de cada um separada do todo, mas cujas qualidades determinam um conjunto quase infinito.

Relevante no painel europeu é o grupo *Soft Verdict* e o pensamento do mentor Wim Mertens. Sendo um ensemble não fixo, descentralizador em relação à dominância americana, pode ser criticado como uma tentativa pop de colar certas sintaxes repetitivas. Se as obras para piano são eufeudadas numa pulsão pop orientada sobre valores alheios à música minimal, não podemos ignorar a subtileza cronométrica (os sopros inspirados em Surman, as síncopes contíguas de Reich e todo um exercício exuberante de melodias, por vezes licorosas, coincidentes com a regularidade dos ritmos isocrónicos. (O saxofonista soprano Dirk Descheemaeker!)

A melodia é em Mertens um pretexto lírico para qualificar unidades para-minimais, como na epizeuxe, figura da retórica que repete seguidamente a mesma palavra. A sua obra para o teatro--performance de Jan Fabre testemunha a multidisciplinaridade da m. m. r.

Glenn Branca projectou uma nova concepção minimalista nas suas sinfonias para guitarras eléctricas, espinetas especialmente afinadas, em conexão com síncopes e batimentos metronómicos do rock punk.

Mais complexa é a recente obra de Reich, «*Desert Music*» — onde poliritmias sobre estruturas rítmicas independentes valorizam suspensões, jogos de timbres, articulações singelas e singulares, evanescências harmónicas (longe do academismo orffiano de «*Tehillim*»); tudo significante duma heterogeneidade melódica que faz com que

Reich se mantenha a água que re-corre nesta água límpida / música que corre. F. Rzewsky compõe peças minimais para vídeo, intituladas «spots».

O grupo multi-especializado *Zeitgeist* interpreta música repetitiva no seu repertório.

Os quartetos de cordas de Riley, principalmente «*cadenza in the night plain*» e executados pelo *Kronos Quartet* reconsideram pensamentos anteriores (música hindu, ameríndia, barroca, topismos electrónicos) e expõem-nos em permutas, combinações de solos, projectando a m.m.r. mais convencional para o pequeno conjunto instrumental mais significativo da música do Ocidente. Não esquecemos os quartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Bartok, Debussy, Ravel, Shostakovitch, Zemlinsky, Berg, Webern, Lutoslawsky, Ives, Nono (como sendo avaliáveis como as produções máximas destes e outros compositores) mas não podemos deixar de exaltar esta obra de apogeu de Riley, epitomizada pela interpretação do *Kronos Quartet*.

Muito importante é a música de Stephen Scott. Este compositor escreveu obras para cordas de piano estimuladas por fios de nylon, fio de crina, pinças, arco duplo e magnetos. Chamou à sua música de «*new music for bowed piano*». Os intérpretes de Scott, quais cirurgiões à volta do piano aberto, com uma coreografia cuidadosamente estudada, abordam, com esses objectos minimais, as cordas por fricção, raspagem, deslizamentos, pancadas, toques vibratórios, — recriando uma música que refere permanentemente Reich (Scott, além de Reich, estudou também a música da Africa Ocidental, especialmente do Ghana) e Riley. Música minimal por excelência, já que parte de concepções minimais e trabalha com panóplia minimal, em completa referência ao repetitivismo,

Stephen Scott orienta a repetição e o minimalismo para possibilidades cada vez mais novas de inventar neste género musical.

No texto de capa da obra «*Celli plays Niblock*» este afirma a necessidade de ultrapassar-se a postura musical convencional.

Simeon Ten Holt não especifica o número de intérpretes para o seu «*canto ostinato*».

Stephen Montague nas composições «*Paramel*» e outras peças trabalhou com a «Strider Dance Company». (estereotipo anos 80).

As «*Litanies*» de Goeyvaerts estabelecem repetitivismos sobre pequenos módulos (séries, frases, ritmos) que são jogados numa escrita conspícua.

Depois de Carrillo e as suas noções de micro-intervalos, inúmeros compositores minimalistas receberam a sua influência via Colon Nancarrow — assim David Borden em «*Anatidae*» para múltiplos teclados e Paul Dresher em «*this same temple*».

Também, como caso independente, Maggi Pane compôs «*crystal*» para drone electrónico e o supracitado Dresher envolve-se em meditativismos em «*Liquid and Stellar music*».

Eliane Radigue desde 72 «*Psi-847*» até «*Sept petites pieces*» trabalha com minimalismos electrónicos e contínuos de longa duração.

As sínteses electrónicas de Vaggione ilustram os novos caminhos do minimalismo («*octuor*»). Grandes compositores como Louis Andriessen abrem outros sistemas de pedagogia minimalista.

Como disseram os dadaístas: «a suprema arte de uma auto--representação, compreendida em movimento e progresso, como atmosfeɪa vivida».

A obra «*de staat*» de L. Andriessen pretende-se assim como uma reflexão metamusical do minimalismo. Escrita em estruturas organológicas simétricas: 4 vozes, 4 oboés, 4 trompetes, 4 trombones, 4 violas, 2 guitarras eléctricas, 2 baixos, 2 pianos e 2 harpas, estabelece relações de tatracordes (4 notas) no que podemos considerar como a mais douta antologia sobre toda a historicidade do minimalismo.

Também Paul Dresher em «*channels passing*» observa uma criteriosa montagem de citações, recriações, escapes da *mmr* com especial reverência para com Reich e Glass.

Dreyblatt, Glenn Branca ou Stephen Scott, sob auspícios da teoria de Dane Rudhyar, procuram uma *fundamental,* inventada independentemente da musicografia ocidental dominante: Branca com os seus cravos pinçados e Scott com os seus monofilamentos de nylon raspando nas cordas do piano. Dreyblatt e as cordas preparadas de

forma a obterem acordes sustidos e tons simultâneos, à volta dessa nota fundamental.

Glass revê e reescreve a sua obra em «*piece dances*» (1978) e Riley em «*music from the new albion*» para piano; obras académicas que retomam conceitos minimalistas essenciais nos respectivos estilos.

John Adams em «*light over water*», paɪa o bailado de Lucinda Childs, recorre a paineis harmónicos românticos e técnicas de escrita em progressão gradual. Mas em «*Shaker loops*» para 3 violinos, 1 viola, 2 celli e 1 baixo recorre ao phasing e em «*phrygian gates*», interpretado pelo pianista Mac McCray revela-se um exuberante cultor de minimalismo e repetição.

Rhys Chatam pensa a tecnologia do rock minimalmente em: *Factor X.*

Somei Satoh em «*litania*» joga com silêncios e sintaxes minimais assim como Steve Roach nas suas recentes obras para-minimalistas.

Nicolas Collins cria «*devil's music*» com o instrumento *ursa maior* (uma simbiose de trombone de vara, sintonizadores de rádio e computador) sobre sintaxes repetitivas (ad lib).

Wim Mertens escreve «*close cover*» para teclados e piano no seu inconfundível talento impressionista em repetições.

As performances mais recentes de Eno constam da manipulação de quatro cassettes com diferentes durações em tape loop.

Eno afirma-se, nas suas intervenções ambientais de produção (com Budd, Fripp, Hassell...) como um «esteta profissional».

A sua influência iria ser determinante sobre a escola minimalista ambiental que se situa na Califórnia. A *mmr* sofre um relativo empobrecimento de identidade. Tal como são incaracterísticas do minimalismo certas obras menores e mais recentes de Glass («*Akhnaten*», «*songs from the liquid days*») ou de Riley («*ten prophets*») cuja projecção sobre a chamada *new age* (termo infeliz e denotado por uma ainda anódina produção ambiental) é totalitária. Também assim, o uso de determinadas figuras melódicas ou texturas harmónicas de Glass, ou Reich ou Riley são oferecidas ao consumidor como

mmr, a qual surge em produtos cacósmicos, confudida com proezas tecno pop, adjudicadas no jazz, imoladas na música de arte.

Por um sistema de vasos comunicantes as tecnologias generalizadoras obtidas através do uso simbiótico instrumental com computador e os mais bizarros dispositivos sonoros, a *mmr* revitaliza-se em 87, pese embora a mistificação abusiva de criações perdulárias do seu sentido tipológico.

Disse Jon Appleton: (1984): «há 5 anos poucas centenas de músicos recorriam ao computador, hoje há muitos mais de 100 mil».

Agora, quatro obras recentes de m.m.r. (1987/88):

1.

WIM MERTENS

THE BELLY OF AN ARCHITEC

Peter Greenway celebrizou-se pelos seus programas televisivos de divulgação da música contemporânea (Cage, Glass, Reich...). Para este seu filme escolheu a música de Wim Mertens. Mertens foi o primeiro autor dum livro sobre *Música Minimal* e é o compositor europeu mais em destaque dentro desta tipologia musical. Mertens fundou na Bélgica a marca Disques du Crépuscule, uma editora independente que tem vindo a divulgar obras fundamentais do minimalismo mas também de certa nova música de *rock*, ou pelo menos com ele relacionada. Wim Mertens, que já viu as suas obras executadas por quase todo o mundo, é um músico extremamente lírico, por vezes raiando o edulcorante, mas de complexa estruturação minimalista, na linha de Reich e Glass.

Música minimal repetitiva por excelência, aqui interpretada pela famosa London Sinfonietta, esta obra, ou melhor, esta série de pequenas obras, consiste na reintegração transformada harmonicamente de conhecidas composições de Mertens.

O acentuado lirismo da forma vincula as exposições ao primado da melodia, como se assistíssemos ao desfilar repetitivo do mesmo tópico melódico.

Este minimalismo implícito torna o disco cativante e mesmo imprescindível para quem desconheça a música de Mertens.

Como adicional estão duas breves composições do músico nova-iorquino Glenn Branca, nome supremo da nova música americana, aqui ilustrado por uma misteriosa síntese de música romântica e de teorias do *continuum* que actualmente têm marcado as preocupações dos novos compositores. Minimalimímico.

Disco aliciante porque, sendo música de cinema, a podemos facilmente ouvir como concertante.

2.

TERRY RILEY

THE HARP OF THE NEW ALBION

Terry Riley é sem dúvida uma das mais importantes figuras da música minimal repetitiva. Convém evidenciar que desde o surgimento desta tipologia musical, nos anos 60, Riley se celebrizou pelo seu virtuosismo como músico de teclados, pelas suas composições, que são hoje monumentos desta estética (o caso de «in C»), e pelas conceptualizações musicais inspiradas em criações e metodologias orientais (especialmente da música indiana).

A sua carreira, plena de grandes obras, foi sendo progressivamente absorvida por preocupações musicográficas ávidas de compreenderem todos os fenómenos electroacústicos da música de hoje.

Nesta obra, porém, Terry Riley leva mais longe a sua escrita pianística, sempre prodigiosamente fiel ao minimalismo. O minimalismo, em música, significa que a composição trabalha com unidades mínimas, uma nota, uma pulsação, um conceito estruturante, que num jogo subtil se coordenam através de processos repetitivos.

Poderiamos dizer: opus maximum, metaforizar: «cravo bem temperado», sublimação da «New Age».

Aqui o mestre escolheu a transposição da escrita de harpa para o piano, com implícitas afinações originais do piano. Por isso mesmo as notas giram sobre uma nota fundamental não convencional e todo o discurso é perlaborado sobre belíssimas paisagens melódicas, harpejos líquidos, mas também dissonâncias enigmáticas.

Muito embora a sonoridade do piano nos pareça afim da da harpa, pela técnica dos harpejos, as diferentes afinações evocam orquestras e outros brilhos instrumentais.

Sem jamais ceder à monotonia ou à frivolidade do que se repete, *The Harp of the New Albion* é um florilégio impressionante de improvisações monoestruturais e minimalistas, donde exaltam os mais inesquecíveis padrões melódicos.

Uma obra-prima do minimalismo, executada e composta por um dos seus profetas.

3.

PAULINE OLIVEROS

THE WELL & THE GENTLE

Pauline Oliveros é agora um nome famoso da música de arte contemporânea. A sua obra *sound patterns* grangeou-lhe uma enorme importância e teve influência decisiva sobre os processos de escrita sobre os processos de escrita musical simulando o *tape loop; Sonic Meditations* seria uma composição pioneira da música ambiental.

Pedagoga, regente orquestral, conceptualista de música espacial (que se realiza no Espaço, não apenas no Tempo), estudou caraté e filosofia oriental e foi muitas vezes premiada nos melhores concursos de música de hoje.

Estas obras the well & the gentle são um marco decisivo no minamalismo. O minimalismo, como tipologia musical, não é apenas uma moda, antes uma corrente estética em permanente transformação e actualização.

Estas peças, uma delas gravada numa mãe-de-água em Colónia, são extremamente requintadas na sua execução. Grandes superfícies de sons contínuos, ambientais, onde pontos sonoros traçados pelo acordeão desenham vários trajectos melódicos. Nunca o instrumento acordeão foi levado a tal situação virtuosística; como que Pauline explora concretistamente o instrumento, deixando-nos perceber o movimento lento dos foles, um ataque subtil ao teclado, hábil exploração de ressonâncias.

Escalas exóticas, música naturalista, já que a compositora pretende uma relação directa da música com a própria natureza.

Também o grupo Relâche trabalha com noções de aleatório (um infinito campo de possibilidade individuais e colectivas de concretizar imagens musicais).

Música pacífica, bela, talvez uma das obras mais originais da música minimal repetitiva dos últimos anos e sem dúvida uma obra-prima deste género musical.

Ficha técnica:

Pauline Oliveros, acordeão, direcção, e Relâche, Ensemble for Contemporary Music.

4.

A MONTE YOUNG

THE WELL TUNED PIANO

A *mmr* iniciou o seu futuro de prósperas surpresas e sofisticadas tecnologias, repetindo os discursos originais.

As novas noções minimalistas de *música subliminal* são extensões do conceptualismo de La Monte Young, música, cuja fruição quase

inconsciente provem de sensações sonoras sub-perceptivas, que se repetem, infinitamente envolventes:

«Well Tuned piano», tão citado neste livro foi editado em CD de cinco discos. Obra tão fundamental para a m.m.r. como o «cravo bem temperado» teria sido para a música clássica ocidental, aqui trabalhou Young com noções de afinação, nota fundamental, *estabilização das alturas*, inaugurou os processos elementares do minimalismo como «phasing», «progressão gradual», etc.

Uma obra de génio que é completiva de toda a musicologia contemporânea, sobre a História do Minimalismo.

PARTE VI

ANEXOS

1. Bibliografia
   1.1. Especificamente musicológica
   1.2. não musicológica
2. Dicografia geral
   (obras musicais citadas)

Nota do Autor — *Textos suplementares sobre «Música Minimal Repetitiva» foram publicados pelo autor em diversos periódicos e coligidos no livro «Musonautas», a editar.*

I.

BIBLIOGRAFIA

Este cômputo bibliográfico indica tão somente as obras cuja leitura integral fundamentaram a ratio deste ensaio.

Outros livros, revistas, frases, flashes literários o inspiraram por certo de forma ainda mais profunda.

Que é mais importante ouvir e estudar integralmente o «Music for 18 instruments» de Reich ou exercitar um sintetizador diversas formas de música minimal / repetitiva? Nos meus livros abordei o tema de diversas formas: *Jazz-off* (teoria); «Musicónimos» (referência directa musicológica); *«Rock/trip»* e *«Rock & droga»* (*espacialíssima* abordagem dos problemas da repetição e do minimal no rock); os *«Musonautas»* (técnicas de escritura minimal/repetitiva). *«Musalogias»* (músicas funcionais); *«droga de rock!»* (para-minimalismos).

1. Especificamente musicológica

The evolution of electronic Music — D. Ernst — schrimer
La musique concrete — P. Shaeffer — que sais je?
La musique electro-acustique — M. Chion — que sais je?
L'Appareil musical — D. Avron — 10/18
A Guide of Electronic Music — Griffiths — T. and H.
Music, the Arts and Ideas — L. Meyer — Chicago
The Magic Tone and the art of Music — Rudhyar — Shambala
Through Music to the Self — Hamel — Shambhala
Vingt ans de musique contemporaire —Golea — Slatkine
Le Musical — R. Court — Klinksieck
Le Temps Musical — Brelet — PUF
Psychology of Music — Slashore — Dover
Fondements dune semiologie de la musique — Nattiez — 10/18
Soundtrack — Evans — Da Capre
The fondations of Music — Bakus — Norton.
Diccionaire de Musique — R. Candé — microsware

The Larousse Encyclopedia of Music — Excalibur
African Rhythm and African Sensibility — Chernoff — Chicago
A Música — Pleiade
L'homme musical — J, E. Marie — arthaud
Silences — musiques contemporaines — ed. difference
revolutions musicales — D. e J-Y Bosseur — le sy comore
ecrits et entretiens avec Reich — Christian Bourgois
ecrits — E. Varese — Christian Bourgois
20th century music — P. Griffiths — Thames and hudson
american minimal music — W. Mertens — K. and Averill
Luciano Berio — R & M
La musique et l'ineffable — Sevil
New Music Composition — D. Cope-Shrimer
Musique de Notre Temps — Casterman
De l'Etre Musical — J. Vial — etre et penser
A grande aventura da gravação — Rádio Triunfo

— não musicológica

Ouvido e Linguagem — A. Tomatis
La Psychologie du Comportement — P. Naville — idées
Psychologie de la Forme — W. Kohler — idées
Difference et Repetition — G. Deleuze — 10/18
Vocabulário de Psicanálise — Porlalis/Laplanche
Filosofia em Nova Chave — S. Langer — debates
Marges — Derrida — critique
Pensamento Formal e Ciências Humanas — F. G. Granger II vol. — BCH
Traité du desespoire — S. Kierkegaard — idées
Phenomenologie de la Perception — Merleau-Ponty
L'Anti-Oedip — Deleuze — critique
Theorie de l'ensemble — vários — tel quel
À Conquista da Razão — A. Merani — paz e terra
Antropologia Estrutural 2 — Lévi-Strauss
Etnologia — H. Tischner — enciclopédia meridiano Fisher
Messages et Signales — Luis J. Prieto — PUF
Teoria do Símbolo — T. Todorov — signos
Struture Absente — Umberto Eco — mercure
A Definição Da Arte — Umberto Eco — a b c
O Cérebro Humano — I. Azimov
Off-Off — Arbasino — anagrama — Hemus
Cibernética e Comunicação — Epstein — cultrix
Rumos Para Uma Cultura Tecnológica — A. Moles — debates
Filosofia Do Estilo — G. F. Granger — estudos
Fiches — Wittgenstein — idées
Discours/Figure — J. F. Lyotard — klincksick
Logique du Sens — Deleuze — 10/18
Figurations 1960-1973 — 10/18

Axiomdtica — R. Blanché — B. C. H.
Le Traitement des informations — J. J. Jolley — hachete
Evolução Da Física — Einstein — LBL
Evolução, Raça e Cultura — G. Mussolini — BU

2.

DISCOGRAFIA

DISCOGRAFIA GERAL

OBRAS MUSICAIS CITADAS

(por ordem de aparição no texto)

Obs.: *as obras que aparecem num capítulo não são citadas quando reaparecem em capítulo(s) posterior(es)*

PARTE I 1.

Magnificathy — Cathy Berberian
4'33" — John Cage
She was a visitor — R. Ashley
Belzebu — Telectu
Glassworks — Philip Glass
Boogie — Woogie — anthology
Einstein on the Beach — Ph. Glass
Four Organs — Steve Reich
Music for Large Ensemble — S. Reich
Nodal Excitation — A. Dreyblat
Les Secrets de la Vie — Terry Riley
Ctu Telectu — Telectu
Violin Phase — Steve Reich
Quarteto para o fim do tempo — O. Messiaen
Vexations — E. Satie
Pli Selon Pli — Pierre Boulez
No pussy footing — Fripp/Eno
Tautologos III — J. L. Ferrari
X for Henry Flint — L. M. Young
Brainwave music — David Rosenboom
Imersions — Redolfi

PARTE I 2.

O Anel dos Nibelungos — R. Wagner
What you Know — Richard Nonas
Auch Sprach Zarathusta — R. Strauss
Eco Sierologico — Silvano Bussotti
Espaces Inhabitables — François Bayle
Velvet Underground with Nico

Touch — Morton Subotnick
Mandara — Toshiro Mayasumi
La Reine Verte — Pierre Henry
Sonata for Loudspeakers — Henry Jacobs
Dance — Cage
Rainbow — Milan Stibilí
Radiophonie I — Luctor Ponse
At Filmore — Miles Davis
Dedans, Dehors — Parmegiani
Ohm — John Coltrane
Song for Juanita — Laurie Anderson
Broken record Blues — Dennis Oppenheim
The Labyrinth Scored for purr of 11 different cats. — Terry Fox
29 Dieu-Spiral — P. Henry
Canto ostinato — Simeon ten Holt

PARTE I 3.

The Lost Jockey
Instrumental songs — W. Mertens
Octet — S. Reich
Sinfonia n.º 1 para Orgão — Charles Widor
Persian Surgery Dervishes — T. Riley
Aran — Christopher Hobbs

PARTE I 4.

God Save the Queen — Robert Fripp
Bolero — Ravel

PARTE II 1.

Pierrot Lunaire — Shoenberg
Dream Houses — La Monte Young
Aikishi Kuboyama — Eimert
North Star — Ph. Glass
Drumming — S. Reich
Rainbow in Curved Air — T. Riley
Dream Theory in Malaya — Jon Hassell
Tehelim — Reich

Inuit Songs Canada
Aka Music
Música do Alto Xingu
Dahomey Music
Thahiti
Anticycle II — J. Schwartz
Solomon Islands Music
Black Music of Africa XIV — *I*
Banda Poliphony
Music for Ongo
Pre-Colombian Ceremony
Aborigene Music.
Bali Court Music
Stripsody — Cathy Berberian
Pacific Tubular Waves — *Redolfi*

PARTE II 2

Three Variations o. th. D. m. by
J. Pachelbel — G. Bryars
Discreet Music — Bryan Eno
Brandenburg Concerts — J. S. Bach
Patética — Beethoven
4.ª Sinfonia — Tchaikovsky
Sonata para dois pianos e percussão — Bartok
Opus 43-2 para piano — Clementi
Opus 14-3 para Piano — Clementi
Cantus Firmus — Manuel Rodrigues Coelho
Wozzeck — *Alban Berg*
Night Music — Richard Maxfield

PARTE II 3.

Its Gonna Rain — S. Reich
I of IV — Pauline Oliveros
Touch — Morton Subotnick
Dolmen Music — Meredith Monk
Scenes — Michael Galasso
Desire — Tuxedo Moon
Etudes aux Chemins de Fer — Pierre Shaeffer
Bohor — Xenakis
Music for Tape — V. Ussachevsky
Shanti — J-C Eloy

Jeïta — F. Bayle.
Digital piano Music — R. Teitelbaum
MEV
Blackouts — Ashra Temple
La Belle et la Bête — Bill Nelson
Tehelim — S. Reich
Four Butterflies — M. Subotnick
Aoxomoxoa — *Grateful Dead*
Dorian Reed — T. Riley
Come Out — S. Reich
Poppy Nogood and the Phatom Band — T. Riley
Erda — Schwartz
Slow dance on a burial ground — S. Montague

PARTE III 1.

Olson III — T. Riley
Keyboard Studie — T. Riley
Contrary Motion — Ph. Glass
Music in Fiths — Ph. Glass
Two Pages — Ph. Glass
1960 — *N.º 7* — La Monte Young
Litanie 1 — Goeyvaerts
Symphony 6 — Glenn Branca
Music with Changing Parts — Ph. Glass

PARTE III 2.

Environements
Domaines Musicales — P. Boulez
Mantra — Stockhausen
Heterophonie — Mauricio Kagel
Rara — Bussotti
Laborintus II — L. Berio
Prozession — Stockausen
Decay Music — M. Nyman
1960 — La Mount Young
Arabic Numeral — La Mount Young
Inside — Paul Horn
Shakti — John *McLaughlin*
Codona
Codona II

Tapestry — Charles Lloyd
Conscienciousness — Alice Coltrane
Sonic Seasons — Walter Carlos
Synthetic Sound Fields — Eberhard Shoener
Magnetic Garden — Alvin Curran
Dharana; Dhyana; Ananda — Peter Hamel
Ranta
Evening a Star — Fripp/Eno
Day of Radiance — Laraaji/Eno
Cluster/Eno
Eternal Hour — Robert Moran
Music in **12** *Parts* — Ph. Glass

PARTE III 3.

Penguin Cafe Orchestra
In C — T. Riley
God save the Queen — Fripp
Sweet Heart Flying — Marion Brown
The Real John Tchicai
Correlations — Manuel Gotsching
Tubular Bells — Mike Oldfield
Time Wind — K. Schultze
Red Budha — Stomu Yamashta
Threads — Steve Lacy
Anar Band
Fear of Music — Talking Heads
Soft Machine — vls. 1, 2, 3, 4
The Dream Syndicate — Faust + Tony Conrad
McCrimson w.n. return — Christopher Hobbs/Brian Eno
The league of crafty guitarists — Fripp
Was?? — Folke Rabe
Nefertiti — Miles Davis
Silvercloud — B. Philips
Possible Musics — Eno/Hassell
Anthony Braxton Quartets
Performance — Telectu
Halley — Telectu
Aqua — Edgar Froese
Ascension — G. Branca
The plateau of Mirrors — Eno/Budd
De Natura Sonoris — B. Parmegiani
Solos — Gibson
Power Spot — J. Hassell
I advance masked — Fripp/Summers
Paramel V — S. Montague

Songs of Milapera — E. Radigue
Fripp and the league of craffty guitarists
Gestos — A. P. Vargas
Rosa-Cruz — Telectu
Octuor — Horacio Vaggione
Kalimo — Horacio Vaggione
Ending — Horacio Vaggione

PARTE IV

Descending Moonshine Dervihes — T. Riley
Music for 18 Musitians — S. Reich
Upon Reflection — J. Surman
Proteinimperialism — Ake Perrson
Dancing in Your Heads — Ornette Coleman.
Fourth world e Possible Musics — Hassell/Eno
OFF-OFF — Telectu
Telephone — Telectu
Data — Telectu

PARTE V 1.

Live in Japan — Fred Frith
Piano piece for David Tudor — Maxfield
Two Sounds — L.M. Young
The Well tuned piano — L.M. Young
Spectra — Riley
Zeitmasse — Stockhausen
Litanies — K. Goeyvaerts
Keyboard Studies — T. Riley
Pendulum Music — S. Reich
Music for mallet instruments, voices and organ — S. Reich
Epifania — L. Berio
Circles — L. Berio
Strung out — Ph. Glass
Music in fifths — Ph. Glass
Glassworks — Ph. Glass

PARTE V 2.

Six pianos — S. Reich
Six marimbas — S. Reich

PARTE V 3.

Stimmung — K. Stockhausen
Adagio — Mozart
Pastoral — Beethoven
Suite Francesa — H. Poulenc
Tartaruga — L. M. Young
Monólogos
e Canlo Ecuménico — F. Pires
Shri Camel — T. Riley

PARTE V 4.

Psaume 68, Carillon IV e V. David Dances — R. Gagneux
Instrumentals — Arthur Russell
Spots — F. Rzewsky
Vergessen — W. Mertens
Struggle for pleasure — W. Mertens
Attica e *Coming Together* — F. Rzewsky
It's Gonna Rain — S. Reich
Music for pieces of wood — S. Reich
Vizicsda — T. Szemzo
Etud háron tukorre — L. Melis
180
«drei stucke fur zwei klaviere» — G. Ligeti
Songs and views from the Magnetic Garden — Curran
Klavierstuck IX — K. Stockhausen
Moutons de Panurge — K. Berger
Eternal Hour — R. Moran
Nada — P. M. Hamel
Slow Motion — Ph. Glass/Riley
Usura — Soft Verdict
Nixon in China — J. Adams

PARTE V 5.

Vernal Equinox — J. Hassell
Clapping Music — S. Reich
Ubu Roi — S. Reich
Desert Music — S. Reicht
Cadenza in the night plain — T. Riley
Encounters — J. L. B./Saheb Sarbib
Koyaanisqatsi — Ph. Glass
new music for bowed piano — S. Scott
Faclor X — R. Chatham

Celli plays Niblock
Canto ostinato — Simeon ten Holt (1, 2, 3)
Paramel — S. Montague
Litanies — K. Goeryvaerts
Anatidae — P. Dresher
Crystal — Maggi Pane
Liquid and Stellar Music — P. Dresher
Psi-807; e sept petites pieses — E. Radigue
Octuor — H. Vaggione,
de staat — L. Andriessen
channels passing — P. Dresher
piece dances — Ph. Glass
music from the new albion — T. Riley
Light over water — J. Adams
Shaker loops — J. Adams
phrygian gates — J. Adams
Litania — S. Satoh
Devil's music — N. Collins
Close clover — W. Mertens
Akhnaten e *Songs from the liquid days* — Glass
Ten Prophets — T. Riley
The harp of New Albion — T. Riley
The well and the Genlle — P. Oliveros
The Belly of an Architect — W. Mertens
Symphony n.os 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 — Glenn Branca

Composto e impresso por
Tipografia Guerra, Viseu